Joel W. Finler

Historia de HOLLYWOOD

Un viaje completo por la historia de la industria americana del cine

CINE

MA NON TROPPO

ROBINBOOK

HOUSTON PUBLIC LIBRARY
R01242 07726

Joel W. Finler hace un recorrido por los principales estudios (Columbia, Fox, Paramount, Universal, etcétera) y considera a los actores, directores y los frecuentemente olvidados técnicos piezas clave de la historia del cine. El libro nos explica el desarrollo del color en las películas, la evolución de la pantalla panorámica, la transición del cine mudo al cine sonoro, el uso de diferentes técnicas como el CinemaScope o el Technicolor e incluso el 3-D. Qué películas, directores y estudios utilizaron esta novedosa técnica por primera vez, qué estrellas destacaron en cada época y qué películas protagonizaron. Qué géneros se impusieron en los diferentes momentos de la historia de Hollywood, las recaudaciones de cada película, los momentos buenos y los malos en cuanto a ganancias de los estudios, los niveles de audiencia, etcétera. Asimismo, el autor ha compilado una cantidad inigualada de información financiera, que se presenta en sencillos gráficos y tablas, haciendo más claro que nunca quiénes fueron los más y los menos exitosos de Hollywood.

La obra de Finler analiza los diversos cambios que han tenido lugar en la producción, distribución y exhibición de filmes y en los principales estudios. El objetivo del libro es trazar la historia del cine norteamericano a través del crecimiento y desarrollo de las grandes compañías.

«Un libro que supera sus propias expectativas... Para todos aquellos que no podemos acumular sesenta años de *Variety* bajo la cama, el señor Finler nos hace un inestimable favor.»

THE ECONOMIST

«*Historia de Hollywood* es indispensable para el aficionado al cine... Nunca se había reunido tanta información en un solo volumen, accesible y de fácil lectura.»

BOB DORIAN
AMERICAN MOVIE CLASSICS

(Sigue en la segunda solapa.)

Historia de Hollywood

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/historia-de-hollywood-_2006

Historia de Hollywood

Joel W. Finler

Ayudante de investigación: Bennett Finler

Traducción de Mariano García

Revisión técnica de Rafael Dalmau Parés

MA NON TROPPO

MA
NON
TROPPO

UN SELLO DE EDICIONES ROBINBOOK
información bibliográfica
Indústria, 11 (Pol. Ind. Buvisa)
08329 - Teià (Barcelona)
e-mail: info@robinbook.com
www.robinbook.com

Título original: *The Hollywood Story*
© 2003, Joel W. Finler

© 2006, Ediciones Robinbook, s. l., Barcelona

Diseño de cubierta e interior: Cifra (www.cifra.cc)
ISBN: 84-96222-60-8
Depósito legal: B-36.264-2006
Impreso por Limpergraf, Mogoda, 29-31 (Can Salvatella), 08210 Barberà del Vallès

Impreso en España - *Printed in Spain*

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Índice

Agradecimientos 9

Introducción 11

PRIMERA PARTE
La industria cinematográfica de Hollywood 23

Hollywood y la pantalla dorada 24
Del rollo único al Cinemascope 38
Las películas y las finanzas 59
Los realizadores de Hollywood 81
Los reconocimientos y los premios 99

SEGUNDA PARTE
Los principales estudios de Hollywood 121

Columbia 122
Fox 161
MGM 207
Paramount 255
RKO 305
United Artists 337
Universal 371
Warner Bros. 409
Disney 457

Agradecimientos

Agradezco especialmente a todas las personas que han contribuido con este libro: a David Burn, el editor original, cuyo entusiasmo por el proyecto permitió interesar a las editoriales; a Ann Lloyd, que asumió la abrumadora tarea de editar el libro a corto plazo y sin mirar atrás. También una mención especial de agradecimiento al compaginador Robyn Karney, cuyo interés por el proyecto fue una gran fuente de aliento. A los asistentes de investigación Hillel Tryster y Sally Hibbin, y a Tony Sloman, Bernard Happé, David Gordon y Julian Fox.

Más recientemente, a la gente de Wallflower Press: Hannah Patterson, Howard Seal, John Atkinson, Yoram Allon, Del Cullen y Alex Hinton, quienes aportaron una valiosa ayuda para la preparación de la nueva edición actualizada.

Gran parte de las fotografías de este libro provienen de la colección de Joel Finler. Una nota de agradecimiento para los grandes estudios de Hollywood que suministraron las fotografías de publicidad utilizadas en este libro, incluyendo a Columbia-Sony, Twentieth Century Fox, MGM/Turner Entertainment, Paramount Pictures, RKO Radio, United Artists, Universal Studios, Warner Bros. y Walt Disney Pictures.

Introducción

La industria cinematográfica clásica de Hollywood tomó forma por primera vez a finales de los años veinte, dominada por un pequeño número de compañías. Las cinco principales eran MGM, Paramount, Fox, Warner Bros. (que había absorbido a la First National) y la más recientemente formada RKO, seguidas por otras tres menores: Universal, Columbia y United Artists. A partir de la desaparición de RKO en 1957 hubo en mayor o menor medida siete estudios dominantes. El crecimiento de Walt Disney Pictures desde 1980 en adelante, seguido por la fundación de DreamWorks en 1994, coincidió con el declive de MGM/UA durante el mismo período.

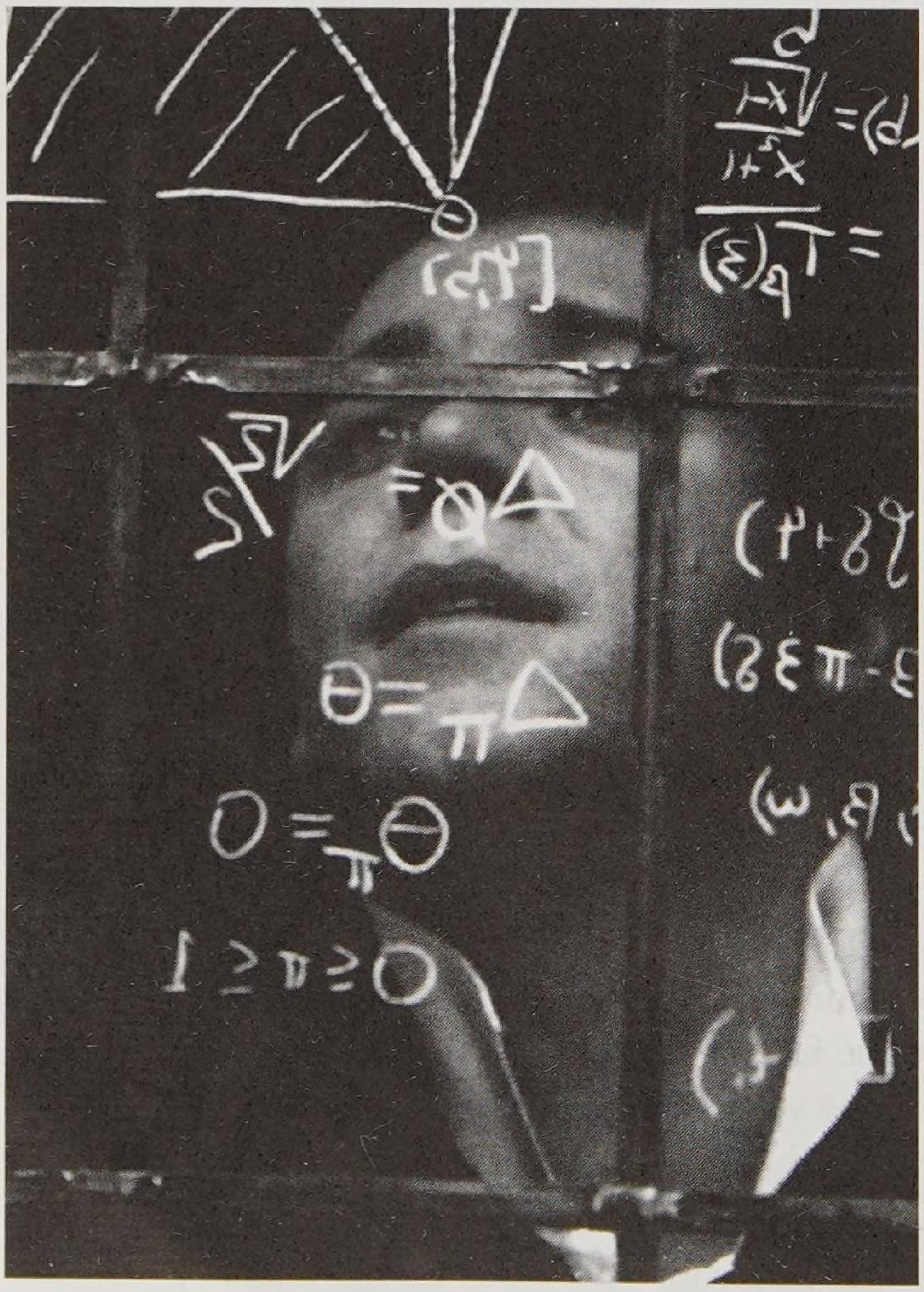
Al tratar de los orígenes e historia de cada estudio, sus producciones, sus importantes estrellas de cine, directores y el resto de profesionales, la perspectiva central de este libro se concentra en el período clásico de los estudios que va desde la época del cine mudo hasta los años cincuenta. La consolidación de la filmación en color, sin embargo, es de especial interés desde finales de los años treinta y principios de los cuarenta hasta la década de los sesenta, superponiéndose con el 3-D y la pantalla panorámica que se introdujeron por primera vez en la década de los años cincuenta. La discusión acerca del desarrollo financiero se pone al día al incluir los éxitos y fracasos de taquilla desde 1920 hasta 2002.

El formato del libro y el amplio espectro de temas tratados dentro de un espacio limitado hizo que resultara imposible dedicarse a films individuales en profundidad. Algunos títulos parecen extremadamente prominentes, como por ejemplo *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind,* 1939), de Victor Fleming, que fue un éxito arrollador, un notable ejemplo de los comienzos de la filmación en Technicolor y una gran ganadora del Oscar. En el mismo sentido, unas pocas personalidades clave parecen jugar un papel desproporcionadamente importante dentro del sistema de los estudios. Cecil B. DeMille, por ejemplo, no sólo fue uno de los fundadores originales de las compañías Lasky y Paramount sino que, como productor y director, también aportó al estudio muchas de sus películas más exitosas, desde la época muda hasta *El mayor espectáculo del mundo* (*The Greatest Show on Earth,* 1952) y *Los diez*

mandamientos (*The Ten Commandments,* 1956), filmada en VistaVision, el procedimiento de filmación exclusivo de Paramount.

Los listados de profesionales están basados en los títulos de crédito de la época crucial de la filmación en los estudios, entre 1920 y 1950. No obstante, a pesar de que figuran entre los más importantes contribuyentes, los guionistas debieron ser tratados con ligeras diferencias. Si bien una enorme cantidad de escritores fueron contratados por los estudios, pocos perduraron, y el sistema de títulos de crédito en las películas era muy poco fiable. (La práctica corriente consistía en asignar a muchos escritores para trabajar en una superproducción, los cuales no siempre figuraban en los créditos finales.)

Asimismo, los decorados de los films de los grandes estudios se encontraban bajo la supervisión de unos pocos y poderosos directores artísticos, como Cedric Gibbons en MGM y, en menor medida, Hans Dreier en Paramount y Van Nest Polglase en RKO. Esto debe ser tenido en cuenta al abordar las películas que fueron filmadas en estos estudios (a pesar de que su poder residía principalmente en la supervisión, y que trabajaron de hecho en pocas de las películas en las que aparecen mencionados). Con todo, un director muy prolífico como Michael Curtiz, bajo el sistema de los grandes estudios tenía poco tiempo para trabajar la preproducción, y el estilo visual de cada película le debe tanto a Anton Grot, el principal director artístico de Warner, y a sus directores de fotografía, como al propio Curtiz. La



Russell Crowe en *Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind*), de Ron Howard, una colaboración de DreamWorks/Universal.

1. En inglés, «event-movie». Al año se estrenan unas 15 grandes películas. *(N. del T.)*

filmación de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*) en 1940 es uno de los pocos ejemplos bien documentados de cómo operaba el sistema de estudios. Si bien el director, coguionista y estrella Orson Welles se llevó consigo a sus actores del Mercury Theatre y al compositor Bernard Herrmann —y el talento del escritor Herman Mankiewicz y del director de fotografía Gregg Toland—, por otra parte dependía de las contribuciones de un gran número de profesionales contratados por RKO, sobre todo del director artístico Perry Ferguson (y no tanto del más acreditado Van Nest Polglase), de los especialistas en efectos especiales Linwood Dunn y Vernon Walker, y del experto en maquillaje Maurice Seiderman, entre otros.

Hacia el nuevo milenio, con - de los ocho estudios principales aún dentro del grupo líder de la industria, el acercamiento primordial del libro sigue pareciendo válido: trazar la historia del cine norteamericano a través del crecimiento y el desarrollo de estas grandes compañías. Ciertamente, durante un largo período, desde la caída de RKO en los cincuenta, hubo siete estudios principales. El declive de MGM en los setenta y de UA en los ochenta coincidió con el crecimiento de Disney hasta convertirse en un jugador importante, seguido por la creación de DreamWorks SKG en 1994.

Un rasgo predominante a lo largo de estos años fue la tendencia a aumentar la diversificación dentro de la industria del entretenimiento. Ya en los años cincuenta, Columbia, Universal y Warner Bros. se aventuraron por primera vez en la producción para la televisión, y durante los años posteriores muchas de las compañías, incluyendo MGM y Universal en particular, se desplazaron hacia la industria musical y la editorial y se convirtieron en conglomerados mediáticos y de entretenimiento más generales. De este modo, cuando Steven J. Ross absorbió Warner Bros./7 Arts en 1969, vendió o cerró paulatinamente sus subsidiarias no mediáticas para concentrarse en el núcleo del negocio del espectáculo y continuó hasta los ochenta desarrollando un interés especial por la televisión de pago, incluyendo HBO (Home Box Office) y Cinemax.

El estreno de *Tiburón* (*Jaws*), de Steven Spielberg, en 1975 marcó una nueva etapa en el marketing masivo de films por parte de Lew Wasserman para Universal, mientras que *La guerra de las galaxias* (*Star Wars,* 1977), de George Lucas, junto con sus secuelas, sobresalió por su extraordinario éxito de taquilla. Ambas películas representaron un nuevo tipo de franquicia lucrativa de las películas y supusieron además unos cambios muy importantes en la manera en que las grandes películas[1] se debían vender, distribuir y exhibir en el futuro del nuevo Hollywood. Y esto fue posible gracias al crecimiento de un nuevo tipo de salas de cine, los multicines, que se desarrollaban en concurrencia con el final, tras la posguerra, del prolongado declive en la afluencia de público y en el número de salas de cine (y pantallas).

Un primer período de absorciones durante los años sesenta fue seguido, veinte años más tarde, por una serie aun más intensa de fusiones y compras durante los años 1985-1995, cuando todos los estudios principales (salvo Disney) experimentaron cambios de dueño y un nuevo estudio (DreamWorks) vio la luz (véase más adelante, el Esquema de adquisiciones y fusiones). Al mismo tiempo, muchas de las compañías independientes más pequeñas que desafiaban el dominio de los grandes estudios principales encontraron difícil la competencia en un mercado cada vez más competitivo y oneroso y quebraron (Orion, Cannon, Carolco) o bien fueron absorbidas (Miramax se convirtió en una subsidiaria independiente de Disney, por ejemplo, y New Line fue primero adquirida por Turner pero terminó siendo una subsidiaria independiente de Time Warner).

ESQUEMA DE ADQUISICIONES Y FUSIONES DE HOLLYWOOD ENTRE 1962 Y 2000

1962-1969

1962	MCA completa la adquisición de Universal.
1966	Gulf + Western adquieren Paramount.
1967	Transamerica adquiere United Artists.
	Warner Bros. se fusiona con 7 Arts.
1969	Kinney adquiere a nivel nacional WB-7 Arts y Kerkorian compra MGM.

(Sólo Fox y Columbia no cambian de dueño durante este período.)

1981-1982: Intervalo

1981	Kerkorian compra UA, y en asociación con MGM crean MGM/UA.
	Marvin Davis compra Fox.
1982	Coca-Cola Co. compra Columbia.

1985-1995

1985	Seis estudios principales de Hollywood cambian de dueño, excepto Disney.
1985	La empresa News Corporation de Murdoch compra Fox.
1989	Time Inc. adquiere Warner Bros. y crea Time Warner.
	Sony Corp. compra Columbia y Tri-Star.
1990	Matsushita compra MCA y Universal.
	La empresa Pathé de Parretti compra MGM y crea MGM/UA/Pathé.
1992	Credit Lyonnais se hace cargo de MGM/UA.
1994	Viacom adquiere Paramount.
	Se forma DreamWorks SKG.
1995	Seagram adquiere el control accionario de MCA/Universal.
	Disney compra la cadena de televisión ABC.
	Time Warner adquiere Turner Broadcasting.

1999-2000: Grandes acuerdos

1999	Viacom compra la cadena de televisión CBS.
2000	AOL adquiere Time Warner y crea AOL Time Warner.
	Vivendi adquiere Seagram y Universal para crear Vivendi Universal.

Fue también de especial interés el aumento sustancial de formas paralelas y diversas para obtener ingresos. Los mercados extranjeros crecieron rápidamente, hasta el punto en que estos ingresos igualaron o incluso excedieron a los obtenidos en las pantallas estadounidenses al mismo tiempo que, de esa manera, los estudios de cine se convirtieron, junto con sus enormes catálogos de cine y televisión, en adquisiciones más atractivas para los compradores potenciales. (Ted Turner, por ejemplo, gastó más de mil millones de dólares en 1985 en la compra del catálogo de MGM.) Y estas nuevas fuentes de ingresos también abrieron la posibilidad de una mayor variedad en las negociaciones de producción y preproducción.

Así, en el caso de una película de un alto coste relativo, era entonces más fácil compartir los riesgos y las ganancias, como sucedió con la producción de 70 millones de dólares de Mel Gibson *Braveheart* (1995). Paramount, el estudio originalmente involucrado, se asoció a Fox para compartir los costes a cambio de los derechos de distribución internacional, mientras que Paramount retuvo todos los derechos del film en Estados Unidos. Y dos años más tarde, cuando el presupuesto para una película mucho más cara, *Titanic* (1997), se hinchó hasta los 200

millones de dólares, esas mismas compañías establecieron un pacto de coproducción similar. De esa forma, estuvieron en condiciones de compartir el extraordinario éxito de la película.

Un aspecto importante del nuevo Hollywood, consiste en el declive en el número de películas producidas por los grandes estudios. Éstos sólo realizan por completo una proporción relativamente pequeña de producciones, las que se consideran «de la casa», mientras que la mayoría de los films es el resultado de las negociaciones de coproducción con productoras más pequeñas y semiindependientes.

Los estudios grandes normalmente compran una participación sustancialmente equiparable a la del pequeño estudio independiente, del que se espera que inicie y desarrolle proyectos cinematográficos, que son cofinanciados por las dos compañías como parte de un acuerdo a largo plazo. De manera alternativa, un proyecto puede ser codesarrollado y cofinanciado o incluso iniciado y financiado sólo por el estudio independiente. Pero en cada caso, el marketing y la distribución del film los realiza el estudio grande, que necesita un acopio regular de películas para alimentar sus operaciones de distribución local e internacional y, por consiguiente, gana una suma sustancial por la distribución. Tras sustraer los costes de producción, distribución, publicidad y otros que incluyen los «gastos estructurales», cualquier ganancia (o pérdida) se divide luego de forma acorde, limitando en definitva el riesgo que asume un estudio grande en una película determinada. Los estudios siguen siendo jugadores poderosos en el mercado del cine a través de su experiencia en marketing y a través de sus redes de distribución, recibiendo una buena porción de cualquier ganancia, pero a menudo apoyándose en compañías menores para hacer las películas.

Las negociaciones son a menudo aún más complejas y comprenden una gran separación de costes, acuerdos de distribución, derechos de televisión y vídeo y la participación en cualquier ganancia. La inversión de Sony en los Revolution Studios de Joe Roth en 2000, por ejemplo, se hizo con la intención de suministrar a Columbia una cantidad de entre cinco y siete grandes películas al año, tales como *La pareja del año* (*America's Sweethearts*), de Joe Roth, y *Black Hawk derribado* (*Black Hawk Down*), de Ridley Scott, en 2001. En una típica producción de Revolution, Sony normalmente pondría un 50% del presupuesto a cambio de la mayor parte de los derechos de distribución en Estados Unidos y el resto del mundo. Revolution sube la apuesta al 17% del presupuesto para la división de cualquier beneficio con un estudio grande una vez que han sido deducidos todos los costes de marketing, distribución y otros de Columbia. Senator Film, de Alemania, contribuye con un 15% extra para todos los derechos alemanes. Fox Broadcasting provee el 12,5% para los derechos de cable y televisión en Estados Unidos, y finalmente Toho y Pony Canyon invierten el 5% en los derechos de films y vídeos japoneses.

Otras asociaciones importantes de los estudios independientes principales con Hollywood incluyen a Miramax con Disney, a Imagine Entertainment (de Ron Howard y Brian Grazer) con Universal —responsables de *Apolo 13* (*Apollo 13*, 1995) y *Una mente maravillosa* (con DreamWorks, 2001)—; también New Line, Castle Rock y Morgan Creek con Warner Bros. y New Regency, de Arnon Milchan, con Fox.

Sumado a esto, el marketing, el estreno y la exhibición de películas en el nuevo Hollywood ha experimentado un cambio importante respecto a las prácticas del pasado. Sobre todo, en el caso de las grandes producciones exitosas hay la intención de convertir el lanzamiento inicial en un evento de grandes dimensiones. Ahora los estudios gastan mucho más que antes en publicidad (y en copias) para promocionar sus films, tras reconocer que tales

esfuerzos pueden elevar sustancialmente las ganancias de una película. Así, los presupuestos de marketing han aumentado proporcionalmente mucho más rápido que los costes de producción. En la década de los noventa, por ejemplo, el gasto por publicidad se elevó de un promedio de cinco millones de dólares a más de veinte millones por película, e incluso en algunos casos podía exceder el coste del negativo original de la película. (Sin embargo, existen peligros obvios en promocionar con bombos y platillos un nuevo film, ya que los espectadores pueden sentirse fastidiados por un exceso de publicidad, en particular si la película fracasa en satisfacer expectativas, como ocurrió por ejemplo en 1998 con *Godzilla*, de Roland Emmerich, de Columbia.)

En Estados Unidos, una gran producción de alto coste puede reservar para su estreno 3.000 o más pantallas simultáneamente, lo cual se conoce como saturación de la reserva, además de que los estrenos de las grandes compañías han sido planificados con anticipación para encajar en alguna de las fechas más codiciadas del año. Así es que las grandes películas tienden a concentrarse en períodos particulares como las vacaciones de primavera, los meses de verano y al final de las vacaciones festivas de noviembre-diciembre, incluyendo el «sprint» del fin de año para poder participar en la carrera de los Oscar. (La ceremonia anual de los Oscar ha sido promocionada con mucho éxito y a lo grande en los últimos años, hasta el punto de que se ha convertido en el mayor acontecimiento en el calendario de espectáculos y se utiliza como importante herramienta de marketing para ayudar a vender las películas norteamericanas.)

La eficiente medida de que dispone el nuevo Hollywood para conocer el éxito de una película son los números que arroja la taquilla tras el fin de semana del estreno, lo que también provee una indicación de cómo puede funcionar la película en general en la taquilla. Y tal es el supuesto interés en esas listas semanales de éxitos cinematográficos que no sólo aparecen en las publicaciones habituales del mercado como *Variety* y *Screen International*, sino en periódicos y revistas de interés general, y además son comentadas en publicaciones y programas televisivos especializados. A su vez, también, a un estreno norteamericano sigue la salida a los mayores mercados extranjeros para aprovechar la publicidad mundial iniciada en Estados Unidos y para anticiparse a la disponibilidad de versiones pirata en DVD. (La otra cara de la moneda, desde luego, es que determinadas películas que se juzgan demasiado pobres en calidad o de atractivo limitado jamás llegan a exhibirse en un cine, sino que van directamente al vídeo o al DVD, ahorrándole así a la compañía el gasto suplementario de montar una campaña de publicidad. Esto también significa que algunas películas pequeñas pero valiosas se pueden ver obligadas a luchar para conseguir un público.)

Con el exitoso lanzamiento de una gran película, en el nuevo Hollywood se genera un ingreso adicional sustancial mediante los «ganchos» comerciales, los cuales, de acuerdo a la naturaleza de la película y sobre todo a su popularidad entre el público joven, pueden consistir en juguetes o juegos de vídeos o en libros, revistas o discos con la música del film. El retrato de un personaje famoso, una imagen de la película o su logotipo pueden aparecer en prácticamente cualquier cosa, desde camisetas y otras prendas hasta en cereales para el desayuno, golosinas y comida rápida, y suelen ser comercializados en las propias tiendas de las compañías cinematográficas, tales como aquellas popularizadas por Disney y Warner Bros., o incluso servir como base para nuevas atracciones en los diversos parques temáticos de cine.

De modo que una de las revelaciones ocultas detrás de la ola de fusiones y adquisiciones de la década de los noventa fue la de la «sinergia» entre distintas ramas del negocio del espectá-

culo, al mismo tiempo que se desarrollaban los medios para crear nuevas e incluso más lucrativas franquicias de cine y de televisión. La idea consiste en que explotar una nueva marca a través de diversos sectores de manera coordinada puede afianzar el valor y los beneficios para generar un interés y unos ingresos mucho más altos que si se hace de forma independiente.

Lo que venden en la actualidad las grandes compañías de entretenimiento no son tanto películas taquilleras como marcas y franquicias. En palabras de *The Economist:*

> Un personaje o una idea pueden ser comercializados de muchas maneras distintas. A menudo se lanza una marca junto con una gran película, como sucedió con *El rey león* (*The Lion King*), de Roger Allers y Rob Minkoff de Disney, o con el *Godzilla* de Sony, pero las marcas pueden nacer de muchas otras formas. Los Rugrats de Viacom, que acaban de ser convertidos en película, provienen del canal infantil Nickelodeon; el Batman de Time Warner es un viejo y reverenciado personaje de cómic que logró pasar sin problemas a un largometraje de acción, entre otros muchos ejemplos.

En este desafiante nuevo mundo de la explotación cinematográfica el ingreso por la exhibición de una película proporciona una parte mucho más pequeña de la ganancia total que en el pasado. Con todo, el éxito en las taquillas norteamericanas sigue siendo de extrema importancia para estimular el interés en el extranjero y para crear un mayor impacto en los mercados potenciales. Como Geoff King lo destaca en su *New Hollywood Cinema:*

> La exhibición en cines sigue siendo la mayor instancia en la cual desplegar las mercaderías de Hollywood. Es la parte más prestigiosa del ciclo de vida del entretenimiento hollywoodiense (y) se traduce en los mayores niveles de éxito en lo que sigue de la cadena... Es por eso que a menudo se invierte tanto en publicidad inicial y en las campañas de promoción que pueden actuar como líderes en las pérdidas. Sus costes pueden ser una inversión segura en cuanto al valor del producto a largo plazo. Los grandes éxitos de taquilla son, en general, aquellos títulos que cubren las paredes de un videoclub y que ganan las mayores sumas por su emisión en la televisión por cable, satélite o por otras televisiones.

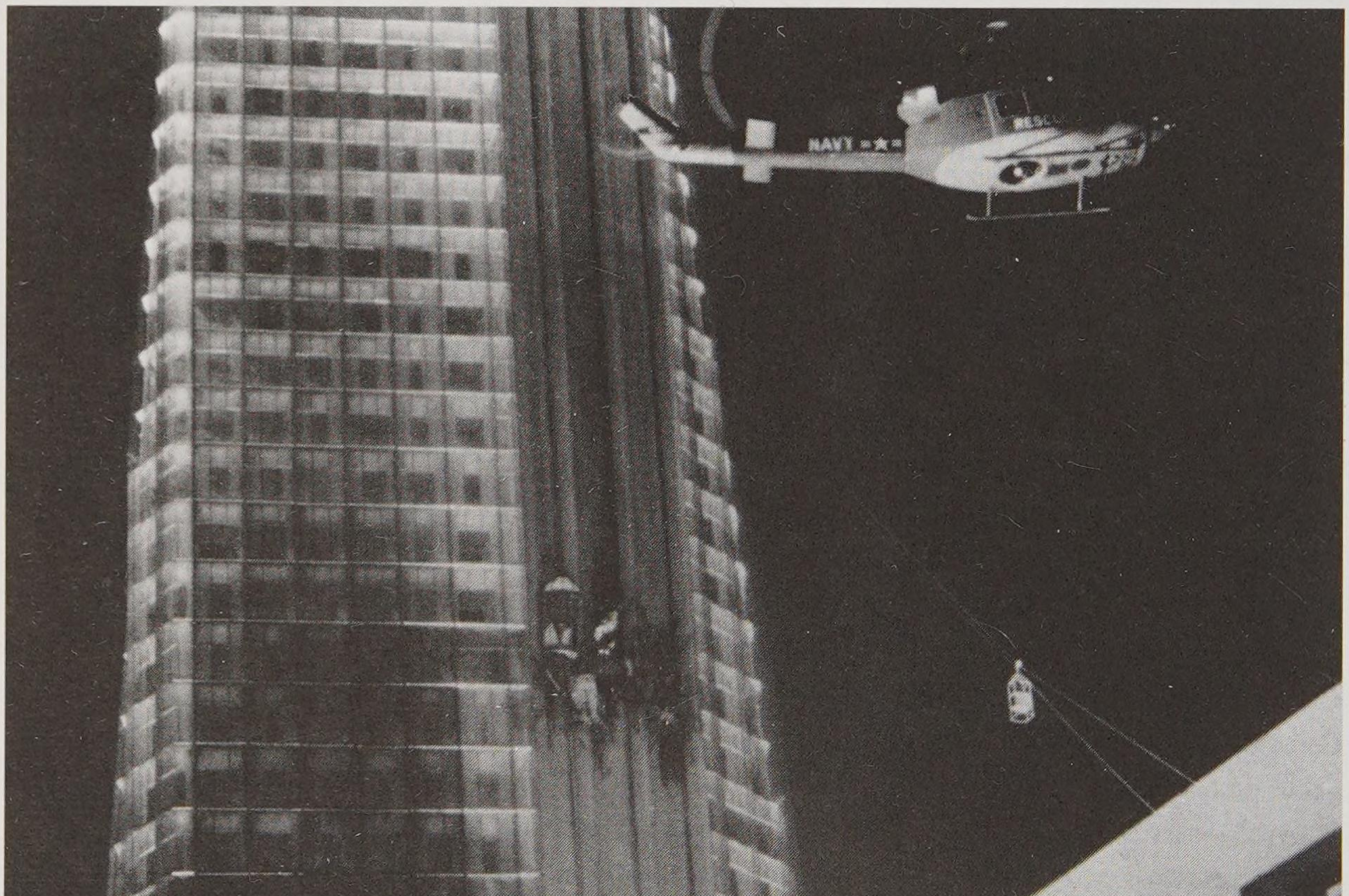
La mayor parte de los grandes estudios continuó prosperando mientras lo hacía el público de cine en Estados Unidos y en el extranjero durante los noventa, junto con el crecimiento de la economía de Estados Unidos. También hubo otros nuevos desarrollos rentables, tales como la introducción del DVD (Digital Video Disc) como algo más asequible para el usuario y como una alternativa de alta calidad con respecto a las cintas de vídeo casero. La venta del DVD creció muy lentamente al principio, pero comenzó a despegar espectacularmente en el nuevo milenio. Aparte de incluir atracciones opcionales tales como las escenas eliminadas y las entrevistas a los realizadores, el formato DVD es mucho más efectivo para capturar la calidad de los grandes éxitos que se sostienen en unos elaborados efectos especiales de sonido y visuales, que son los que más sufren en la transferencia a vídeo.

Con bastante sencillez, el mercado del DVD otorgó a los estudios cinematográficos una enorme fuente nueva de ingresos a partir de un coste mínimo, y les permitió explotar su catálogo completo. Como una bienvenida prolongación de este nuevo negocio lucrativo, los estudios han invertido enormes sumas en la actualización de sus filmotecas. Esto representa un gran esfuerzo tardío por proteger los derechos de los films y de las películas para televisión que

se encuentran en sus archivos, mientras a la vez se aprovechan las posibilidades que ofrecen las últimas tecnologías digitales para la restauración de películas.

Después de las fusiones de 1985-1995, y alentados por el favorable funcionamiento de las taquillas y por un incremento continuo en el mercado de valores, los nuevos gigantes mediáticos estaban preparados para seguir extendiendo sus ramas. Teniendo en cuenta su velocidad de expansión, consideraron a internet como un elemento clave de la tecnología del futuro. Para no quedar rezagados, muchos de los estudios invirtieron grandes sumas, en un momento en que las compañías de internet estaban demasiado sobrevaloradas.

En el mayor y más extraordinario de todos los negociados, AOL (America OnLine), el proveedor de internet, utilizó sus acciones sobrevaloradas para pagar la multimillonaria absorción de Time Warner en enero de 2000, en el momento cumbre de las «punto com». Asimismo, el gran error de Vivendi fue realizar varias adquisiciones costosas, incluyendo la compra de Seagram-MCA-Universal en la misma época. Sin embargo, algunos de los gigantes mediáticos como News Corp. y Viacom dieron un paso atrás y se abstuvieron de los peo-



Escena de acción de *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*).

res excesos del *boom* de las punto com. En cambio, Viacom, por ejemplo, se involucró en 1999 en la compra de la cadena de televisión CBS.

El subsiguiente y pronunciado declive en el mercado de valores de Estados Unidos se exacerbó por la caída de los valores artificialmente inflados de las acciones en el sector de las así llamadas TMT (empresas de tecnología, medios y telecomunicaciones). De pronto, los estudios de Hollywood y sus compañías asociadas eran la gran noticia en la prensa, pero por razones equivocadas, apareciendo no sólo en las páginas de espectáculos sino también en las secciones de finanzas. Cuando la revista *Time*, por ejemplo, publicó en sus páginas de negocios, en julio de 2002, un artículo especial acerca del tambaleante mercado de valores, ella misma fue relacionada con algunos de los problemas que atravesaba AOL Time Warner (fundadora de *Times*), cuyo valor en el mercado había caído más de un 70% el año anterior y tenía entonces una deuda de 28 mil millones de dólares, además de que acababa de perder a uno de sus ejecutivos principales.

En Estados Unidos se ha desarrollado a lo largo de los años un interés muy grande en todo lo que tiene que ver con el negocio del espectáculo en general y de Hollywood en particular, y esto fue especialmente cierto durante los difíciles años 2000-2002. Desafortunadamente, Hollywood fue superado por acontecimientos reales cuando los aviones secuestrados se estrellaron contra las Torres Gemelas del World Trade Center el 11 de septiembre de 2001. Como una broma pesada, los atentados resultaron aún más reales que la vida misma y a la vez parecían una trágica reposición de un género cinematográfico familiar, el cine de catástrofes, recordando una serie de éxitos desde *Aeropuerto* (*Airport*, 1970), de George Seaton, *El coloso en llamas* (1974), de Irwin Allen y John Guillermin, y el remake de *King Kong* (1976), también de Guillermin, donde el gorila esta vez escala las Torres Gemelas, hasta *Jungla de cristal. La venganza* (*Die Hard with a Vengeance*, 1995), de John McTiernan, con su temática terrorista, y *Godzilla*, todas estas últimas ambientadas en Nueva York. Casi se podía imaginar que los terroristas de Al-Qaeda habían visto estas películas una y otra vez y las habían utilizado como modelo de sus estrategias destructivas.

Ciertamente, muchos de los excesos experimentados durante el auge de finales de los noventa pueden atribuirse al comportamiento de los jefes de algunas compañías fuera de control, que se mostraban más como estrellas mediáticas que como ejecutivos (y se les pagaba en consecuencia), en el estilo de los antiguos magnates de Hollywood. Los más notables de esa nueva promoción fueron, desde luego, Kenneth Lay, de Enron, y Bernie Ebbers, de WorldCom, los líderes caídos en desgracia que pagaron un precio muy alto por su arrogancia y extravagancia, mientras que los gigantes conglomerados de medios poseían sus propios altos ejecutivos, algunos de los cuales también fueron víctimas de la sacudida de finales del *boom*. Tal como señaló *The Economist* en 1998:

> La industria del espectáculo posee algunos de los egos más grandes de cualquier industria... Quizá la publicidad ayude a hinchar el precio de las acciones de las compañías, pero probablemente sólo hincha el ego de sus jefes.

Hacia finales de 2001 quedó claro que muchos de los gigantes mediáticos tenían sus problemas junto a los ejecutivos que los dirigían. Sin embargo, estas compañías fueron en general más duramente golpeadas por la recesión, por la caída de la burbuja de internet y por los acontecimientos del 11 de septiembre no tanto en el sector cinematográfico como en la

Tobey Maguire en *Spider-Man.*

publicidad televisiva, la venta de discos, los parques temáticos y los negocios de alta tecnología. Y se produjo un nuevo e inesperado desarrollo a principios de 2002, cuando se introdujeron nuevas reglas de contabilidad para frenar algunos de los excesos más salvajes del reciente mercado de valores y del *boom* tecnológico; esto forzó a las compañías asociadas a llevar un registro que reflejara la caída espectacular en el valor de sus adquisiciones. Así lo declaraba un titular en *The Times*: «Compañías estadounidenses invierten un billión por pérdidas de internet», reflejando el hecho de que los altos ejecutivos habían pagado demasiado a causa de sus inversiones en la «nueva economía».

AOL Time Warner llevó la delantera con una pasmosa pérdida de 53 mil millones de dólares en enero de 2002 y se esperaba que perdiera otros 20 mil millones de dólares aproximadamente a comienzos de 2003, reflejando la continua caída en el precio de sus acciones y en correspondencia con las nuevas reglas de contabilidad que requerían un ajuste anual que reflejara con precisión el valor de la compañía. Fue seguida por Vivendi Universal, con unas pérdidas de 17 mil millones de dólares, y por de News Corp./Fox, con pérdidas de 16 mil millones relacionadas con inversiones recientes que se convirtieron en fracasos.

Si esto no era suficientemente desastroso, tanto AOL como Vivendi se vieron enfrentadas a largas investigaciones regulatorias respecto de sus prácticas contables durante el período del *boom*. Como hubo algunos ejemplos ampliamente publicitados de contabilidad sospechosa, incluso fraudulenta, que fueron descubiertos por el desenlace del *boom*, no es sorprendente que los focos se volvieran también hacia las gigantescas compañías mediáticas. Y esto además suena familiar para quienes conocen un poco sobre la historia de Hollywood, pues les recor-

dará nombres tales como Joseph Schenck en Fox (irregularidades en el pago de impuestos por ingresos brutos y salarios del sindicato), David Begelman en Columbia (malversación de fondos) y Giancarlo Parretti en MGM (fraude). Naturalmente, es también cierto que los estudios de Hollywood han ganado con los años la reputación de haber desarrollado métodos bastante sofisticados de «contabilidad creativa», en particular con respecto a la rentabilidad de cada película, y sobre todo cuando se involucraban acuerdos de participación.

No sorprende, pues, que Gerald Levin, el alto ejecutivo que desempeñó un papel protagonista en la absorción de Time Warner por AOL en 2000, anunciara su «jubilación anticipada» en diciembre de 2001, al mismo tiempo que Edgar Bronfman renunciaba a su puesto gerencial en Vivendi Universal. (Al aceptar 30 mil millones de dólares en acciones de Vivendi Universal para MCA-Seagram-Universal, su conglomerado de bebidas y entretenimiento, Bronfman vio caer dramáticamente el valor de sus acciones.)

Siete meses más tarde, Jean-Marie Messier, el innovador ejecutivo francés de Vivendi, que había oficiado como cerebro de la absorción de Universal y de un número más de negociaciones especulativas en el momento cumbre de la burbuja económica, fue expulsado, seguido poco después por el director de operaciones Robert Pittman en AOL Time Warner, mientras que el presidente de AOL, Steve Case, y el jefe de Disney, Michael Eisner, también fueron forzados a renunciar en 2002. (Case finalmente anunció su retiro a comienzos de 2003.) Aquí también es posible reconocer un patrón hollywoodiense que surgió especialmente durante los años cincuenta y sesenta, de un alto índice de malabarismos en los niveles directivos, relacionados con los altibajos y los cambios de propietario de los distintos grandes estudios de filmación.

Las ganancias también se vieron seriamente afectadas por las nuevas regulaciones, que establecían que los estudios debían hacerse cargo de todos los gastos promocionales relacionados con la exhibición de cada film durante el año en que se conseguían, en lugar de que tales costes se dispersaran a lo largo de un período de más de diez años, como había sido la práctica corriente hasta entonces. El impacto de estas nuevas reglas, desde luego, cayó con un peso desproporcionado sobre el marketing de los films nuevos. Esto significó que las ganancias informadas por Sony en 2002, por ejemplo, se vieran muy reducidas debido a los altos costes de promoción de las últimas grandes producciones de Columbia, tales como *Spider-Man* (2002), de Sam Raimi, y *xXx* (2002), de Rob Cohen.

En resumen, en 2002 se cuestionó toda la actividad de fusión y de adquisición de los años anteriores y se planteó si las estructuras de los nuevos conglomerados gigantes habían sido capaces de crear nuevos valores, aunque fue realmente difícil para los analistas y los inversores descubrir lo que sucedía dentro de las compañías. Los inversores potenciales están ahora mucho más alerta que nunca a la hora de poner su dinero en gigantes mediáticos con alambicadas estructuras corporativas, y están lejos de dejarse convencer únicamente por el tamaño de los beneficios. Hay ventajas en el hecho de ser una compañía gigante, pero también hay desventajas, según se hizo visible durante la reciente recesión. Los beneficios obvios de la diversidad radican en que el declive en un sector puede equilibrarse con el crecimiento en otro sector. Pero el peligro durante una recesión es que diversas partes de la compañía puedan resultar seriamente golpeadas al mismo tiempo, sumándose a una caída masiva en el total de ingresos y ganancias. Hasta el gigantesco estudio Disney, por ejemplo, que prosperó durante los dieciséis años en que estuvo bajo el liderazgo de Michael Eisner, se vio gravemente afectado por la recesión de 2001-2002. Sufrió un descenso de público en sus parques temáticos,

en particular después del 11 de septiembre, junto con el declive en publicidad y audiencia en su cadena televisiva ABC y con resultados variables en la taquilla de cine.

A pesar de que los estudios cinematográficos de Hollywood en general afrontaron bastante bien el bajón económico, los graves problemas experimentados por sus compañías asociadas, muchas de ellas con unas deudas enormes sobre su cabeza, parecen indicar que es bastante probable que más de una cambie de manos nuevamente en un futuro no muy lejano. En 2002, Kirk Kerkorian nuevamente puso en venta el estudio MGM, mientras que en el verano de 2003 la endeudada Vivendi estudiaba ofertas para todos sus negocios de entretenimiento estadounidenses, incluyendo los estudios de cine y televisión de Universal pero no para su compañía de música MCA. Al mismo tiempo, la nueva gerencia en la compañía se vio envuelta en una muy necesaria «reestructuración financiera», lo que implicaba examinar aquellas partes del conglomerado que podían ser vendidas más fácilmente para reducir así el peso de las deudas lo antes posible.

PRIMERA PARTE

La industria cinematográfica de Hollywood

La primera parte de *Historia de Hollywood* explora las muy diversas facetas de Hollywood y de la industria cinematográfica estadounidense desde la era muda hasta el nuevo milenio. El capítulo «Hollywood y la pantalla dorada» incluye una breve historia de un lugar llamado Hollywood, y cómo llegó a ser adoptado como el centro principal del negocio cinematográfico. Describe el progreso de las salas cinematográficas desde los nickelodeons hasta los grandes cines, y desde los autocines hasta los multicines de años recientes. También examina el cambio que han experimentado en estas décadas las campañas de publicidad y de difusión de una película. «Del rollo único hasta el Cinemascope» estudia el patrón de las películas producidas por los ocho estudios principales, con particular atención a la transición de las películas mudas a las sonoras, la gradual consolidación del color y la introducción de diversos procedimientos de pantalla panorámica entre los años cincuenta y principios de los sesenta. «Películas y finanzas» incluye una historia financiera general de las compañías, seguida por una discusión de los costes e ingresos de cada película, con referencia a los casos notables de éxito o fracaso. La cantidad de personas involucradas en la realización cinematográfica, desde los productores, los directores y las estrellas de cine, hasta los principales profesionales de cada sector, constituyen el tema de «Los trabajadores de Hollywood», mientras que «Honores y premios» presenta una evolución histórica de los Oscar y otros importantes premios cinematográficos.

Hollywood y la pantalla dorada

El crecimiento del cine en Estados Unidos coincidió con la rápida expansión industrial y el desarrollo urbano que se produjeron durante las primeras décadas del siglo XX. Los nickelodeons[2] de fachada barata pronto dieron lugar a las salas cinematográficas construidas expresamente y luego a los exuberantes palacios en los años veinte, mientras que la producción pasaba de la Costa Este a la tierra de nunca jamás llamada Hollywood, donde la colonia cinematográfica floreció en un relativo lujo aislado. Allí las estrellas mandaban construir sus elegantes mansiones complementadas con canchas de tenis y piscinas. Tinseltown[3] siguió creciendo a lo largo de los veinte, sobrevivió a la llegada del sonido y al impacto de la Depresión, y experimentó una época dorada durante los treinta, los años clave de las gigantescas fábricas de películas de los estudios. La decadencia finalmente se presentó durante los años de posguerra, cuando se comenzó a filmar progresivamente en escenarios reales o en el extranjero, fuera de los estudios. Y entonces, en los años cincuenta, llegó la televisión...

Las películas en Norteamérica

El cine comenzó a desarrollarse por primera vez como un espectáculo popular a comienzos de 1900 y simultáneamente en muchos países, más notablemente en Francia, Inglaterra y, en particular, en Estados Unidos, donde los primeros y primitivos nickelodeons pronto se multiplicaron. Las primeras películas, sencillas y toscas, ofrecían un atractivo especial a las grandes multitudes de inmigrantes, así como a la clase obrera. La transformación de Estados Unidos de una población principalmente rural a una sociedad urbanizada e industrializada, y el rápido crecimiento de sus grandes ciudades durante las primeras décadas del siglo, ofrecían un vasto y nuevo mercado para esta novísima forma de entretenimiento masivo.

2. Así se conocieron los cines originalmente, debido a que para ver un pase había que pagar una entrada de un *nickel*, unos cinco centavos. *(N. del T.)*
3. Nombre que recibió Hollywood inicialmente. *(N. del T.)*

También las actitudes sociales estaban cambiando, y el cine ejerció una influencia en el pensamiento a través de los temas morales y sociales que se introdujeron en muchos largometrajes entre 1910 y 1920. En un intento por romper con los orígenes vulgares de las películas, asociadas a parques de atracciones y espectáculos de revista, muchos de los primeros realizadores se dedicaron a sofisticar sus argumentos Adaptaron obras literarias y teatrales para la pantalla, y acogieron los valores de la clase media de la época, que acentuaban la santidad del hogar y la familia, abrazaban valores cristianos y eran fuertemente antisindicalistas y profundamente patrióticos, sobre todo en relación con la participación de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial.

En esta época, Estados Unidos surgió como productor (y distribuidor) destacado del cine popular para el mercado mundial, posición que sigue explotando con éxito hasta el presente. Creciendo sin pausa a lo largo de los años diez y veinte, el negocio del cine durante este período pasó de ser un surtido de pequeñas compañías en competencia a una industria altamente desarrollada y eficazmente dirigida, dominada por unas pocas corporaciones gigantescas. El cine floreció, y desempeñó un papel paulatinamente más importante, en una época en que la sociedad americana experimentaba muchos cambios importantes dentro de un clima económico y político en general optimista. Otros avances industriales incluyeron la electricidad, que se hizo ampliamente asequible para las fábricas y los hogares, y el automóvil, que tuvo un impacto de largo alcance en el transporte y en la sociedad en general. También de especial interés fue el incremento en la circulación masiva de los periódicos y las revistas ilustradas, mientras que la radio surgía como un nuevo medio de entretenimiento muy popular junto con nuevos estilos de música popular y de jazz y con los comienzos de la industria musical; una clara señal de que la introducción del sonido en las películas no podía estar lejos.

Durante los años veinte se produjo un auge en la construcción de salas cinematográficas que eran opulentos palacios para la proyección, y Hollywood pronto se convirtió en el centro principal de producción. El mismo nombre de «Hollywood» se convirtió en sinónimo de la industria de películas estadounidenses en general, pero también fue rápidamente asociado en la mente del público con el glamoroso estilo de vida de las estrellas de cine, con lo último en moda y con las mansiones palaciegas que se encontraban en las cercanías de Beverly Hills o a lo largo de la costa de Santa Mónica.

Las noticias y los chismes sobre las estrellas y sus vidas privadas eran ávidamente devoradas por fanáticos de todo el mundo. Los actores y las actrices eran identificados con los personajes que interpretaban en la pantalla, y la veneración a las estrellas a veces alcanzaba proporciones míticas, como se vio reflejado en la respuesta del público a la prematura muerte de Rodolfo Valentino en 1926. Cuando un número de escándalos a comienzos de los veinte (el más conocido fue el caso de Fatty Arbuckle) amenazó con causar una violenta reacción por parte de los censores locales y de las comisiones de supervisión, con riesgo de censura gubernamental, un número de líderes de la industria se asoció para formar el MPPDA (Productores y Distribuidores de Largometrajes de Estados Unidos, más tarde conocida como MPAA, la Asociación de Productores de Largometrajes de Estados Unidos). El ex director de la Oficina de Correos Will H. Hays fue elegido para administrar un código de autocensura conocido como el «código Hays», así como para representar a la industria en su trato con el público, el gobierno y otras organizaciones. (El código de producción fue adoptado por primera vez en 1930. Si bien el estricto cumplimiento de sus disposiciones empezó en 1934, estuvo vigente

durante más de treinta años, hasta 1966, cuando fue reemplazado por un nuevo sistema de evaluación en 1968.)

El sonido, que llegó entre 1928 y 1929, atrajo enormes cantidades de espectadores, continuando ese crecimiento casi ininterrumpido que se remontaba al comienzo del siglo. Si bien el impacto de la Depresión lo retrasó uno o dos años, tuvo un efecto devastador en muchas de las principales compañías cinematográficas. A pesar de ello, la década de los treinta fue el período durante el cual tanto los productores como las compañías productoras ejercieron el mayor control sobre el proceso de realización, cuando las estrellas de cine, los directores y los técnicos estaban contratados a largo plazo.

Si bien los estudios se recuperaron a finales de los treinta, los problemas de la Depresión no se terminaron de resolver hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial y el auge del cine en tiempos de guerra. Pero nuevos conflictos subieron a la superficie de inmediato en los años de posguerra. Los estudios tenían dificultades con los sindicatos y las huelgas, seguidos por las investigaciones sobre una supuesta infiltración comunista que llevaron a la infaustas listas negras de los cincuenta. Las listas negras, uno de los más deprimentes episodios de la historia de Hollywood, surgieron en un momento en que la industria fílmica a duras penas podía permitirse perder tantos de sus principales talentos creativos. Al mismo tiempo, el decreto gubernamental acordado en 1948 forzó a los estudios más grandes a vender sus salas de exhibición y a abandonar sus prácticas monopolistas.

La disminución de asistencia a las salas reflejó el hecho de que la gente se estaba volviendo hacia unos intereses y unas actividades nuevos. El auge en las ventas de automóviles, por ejemplo, significó una nueva movilidad y mayores opciones, el cine de barrio ya no se consideró como la alternativa de entretenimiento de una o dos veces a la semana (si bien hubo un aumento en los autocines). Un crecimiento similar en la construcción y en la venta de radios, grabadores y otros aparatos domésticos indicó un nuevo interés en las actividades en el hogar, incluso antes de la llegada de la televisión. Otros factores importantes fueron el aumento de la tasa de natalidad en la posguerra y un gran cambio en las viviendas de la población, que se desplazó desde los viejos apartamentos y las casas en los centros urbanos hacia casas familiares recientemente construidas en los suburbios.

La producción de equipos de televisión superó por primera vez la marca del millón en 1949, y en 1950-1952 el promedio era de más de seis millones de equipos producidos al año. El número de viviendas con televisor seguía por debajo de los cuatro millones en 1950, pero creció a más de veinte millones en 1953, un 45% de los hogares estadounidenses, y continuó creciendo a gran velocidad a lo largo de toda la década de los cincuenta. Ir al cine dejó de ser una actividad regular y habitual y se convirtió en una actividad más selectiva; una salida al cine pasó a ser una ocasión especial.

Las compañías cinematográficas intentaron abastecer este mercado en desarrollo introduciendo pantallas más amplias y llenándolas con espectáculos cinematográficos de exuberantes proporciones, y filmando más películas en color y utilizando los diversos procedimientos técnicos recientemente inventados. Durante un tiempo, esto funcionó, y la caída de asistencia a los cines se detuvo, pero hacia finales de los cincuenta los estudios vendían sus terrenos para abarcar otras áreas de entretenimiento tales como la discográfica, la edición y, en particular, la producción televisiva.

El declive continuó a lo largo de los sesenta, mientras que los grandes estudios se quedaban sin soluciones y muchos eran absorbidos por gigantescos conglomerados. La perspectiva

Cronología de los inicios de Hollywood, 1887-1920

1887 Harvey Henderson Wilcox inscribe su rancho de 48,6 hectáreas localizado en un área situada al noroeste de Los Ángeles. El nuevo nombre de «Hollywood» (bosque de acebos) se lo da su esposa Daeida.

1902 Thomas Tally inaugura su Cine Electric con capacidad para 200 personas.

1903 El rápido crecimiento del pueblo de Hollywood lo convierte en un municipio. Se construye un edificio famoso, el Hotel Hollywood.

1907 El director Francis Boggs llega con personal técnico para filmar escenarios costeros para la producción de Selig Polyscope *The Count of Monte Cristo.*

1908 El coronel Selig comienza la construcción de un estudio de cine en Edendale.

1909 La New York Motion Picture Company construye un estudio en Edendale. Posteriormente lo ocuparía la compañía Keystone Comedies de Mack Sennett (desde 1912) y la compañía Mascot Pictures, seguidas por Republic en los años treinta.

1910 En enero de 1910, la compañía Biograph envía a su director principal, D. W. Griffith, con actores y personal técnico a California del Sur para hacer películas por primera vez. Regresarían nuevamente durante los siguientes dos inviernos. Los residentes de Hollywood votan para convertirse en un distrito de Los Ángeles y asegurarse así el suministro de agua. En esta época, la población total alcanzaba alrededor de 5.000 personas.

1911 Los hermanos Horsley, propietarios de la compañía cinematográfica Centaur de Nueva Jersey, construyen el estudio Nestor, el primer estudio de películas en Hollywood, partiendo de una taberna y un despacho de verduras en la esquina noroeste de Sunset Boulevard y la calle Gower (posteriormente conocido como el estudio Nestor/Christie). La compañía cinematográfica de Nueva York adquiere los derechos de una gran propiedad a 6,5 kilómetros al sur de Santa Mónica, en la entrada del cañón Santa Ynez y construye un estudio para filmar westerns bajo la supervisión del productor y director Thomas H. Ince. El rancho Miller 100 Bison, como fue llamado, se hizo popularmente conocido como «Inceville». Vitagraph establece una sucursal de su compañía en Santa Mónica.

1912 El estudio de la compañía Lubin se establece al este de Hollywood, en la esquina de Sunset Boulevard y la calle Hoover (posteriormente lo ocuparía Kalem, de 1913 a 1917, Monogram y Allied Artists). La compañía cinematográfica Universal abre su primer estudio en la Costa Oeste ,en la esquina sudoeste de Sunset y Gower, posteriormente la sede de Century Comedies. Charles Urban inaugura un estudio para la producción de películas en Kinemacolor en el 4.500 de Sunset Boulevard, en la intersección con Hollywood Boulevard.

1913 Vitagraph traslada sus estudios al este de Hollywood. La compañía Selig abre un estudio en Mission Road en Eastlake Park, al este de Los Ángeles. La compañía cinematográfica Jesse L. Lasky abre su primer estudio en la esquina de Selma y Vine y en diciembre comienza la filmación de *The Squaw Man*, de Cecil B. DeMille, el primer largometraje de vaqueros hecho en Hollywood. El estudio es ampliado después de la fusión con Famous Players en 1916, pero lo abandonan en 1927, ya que la compañía se traslada a otro estudio con equipamiento técnico más avanzado en Melrose y Van Ness.

1914 Mutual-Triangle adquiere el estudio Kinemacolor y D. W. Griffith lo utiliza hasta 1920. Se lo conoce como el Estudio de Bellas Artes de Griffith y allí filma sus primeros trabajos más conocidos, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation,* 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance,* 1916). El estudio es ocupado posteriormente por Tiffany (desde 1927) y por John Stahl Productions.

1915 Carl Laemmle abre los nuevos estudios Universal, ubicados en Universal City, en el Valle de San Fernando. Como parte de la nueva Corporación Cinematográfica Triangle dirigida por Henry Aitken, el productor Thomas H. Ince construye un nuevo estudio en Culver City. (Fue ocupado por la compañía Goldwyn y por MGM en 1924.)

→

1916	Harold Lloyd y Hal Roach inauguran el estudio de la compañía cinematográfica Rolin en Culver City, posteriormente conocido como el estudio Hal Roach. Metro alquila su primer estudio en Hollywood. William Fox compra el estudio Selig en Edendale. Mutual abre el estudio Lone Star para uso de Chaplin, en Lilian Way 1.025.
1917	La Corporación Cinematográfica Fox se traslada a un estudio en Sunset Boulevard y la Avenida Western. Metro adquiere el estudio Lone Star de Mutual en Hollywood. Charles y Sydney Chaplin adquieren una propiedad en la esquina sudoeste de Sunset y La Brea donde se construye el nuevo estudio Chaplin que se termina al año siguiente.
1918	El productor Louis B. Mayer llega a California. Su nueva empresa productora ocupa una parte del estudio Selig por un tiempo. Mayer construye entonces su primer estudio pequeño en Mission Road el año siguiente.
1919	Thomas H. Ince construye un estudio con un frente de estilo colonial en el 9.336 de Washington Boulevard, en Culver City. (Posteriormente fue ocupado por Cecil B. DeMille, Pathé, RKO y el independiente David O. Selznick, quien filmó allí *Lo que el viento se llevó* en 1939.) La población de Hollywood había alcanzado las 35.000 personas (y llegaría a las 130.000 en 1925). Douglas Fairbanks encabeza el éxodo de las estrellas de cine hacia Beverly Hills. Se muda a una casa de estilo eduardiano llamada Greyhall, donde se comienza a hablar sobre la creación de United Artists, y construye la espléndida mansión Pickfair en el terreno adjunto después de su matrimonio con Mary Pickford.

en cierta medida se aclaró en los setenta, y prosiguió en los ochenta, cuando el último latiguillo eran palabras como «vídeo», «versión coloreada» o «televisión de alta definición».

En 1987 Hollywood celebró su centésimo aniversario. Su nombre sigue vivo en la actualidad, y a pesar de que sus días de gloria quedaron en el pasado, la industria cinematográfica demostró una notable resistencia a lo largo del tiempo. Más significativamente, las compañías cinematográficas se han convertido en un tipo especial de adquisición altamente cotizada, ubicada en el núcleo de gigantescos conglomerados mediáticos que, a comienzo del siglo XXI, cubren el globo.

Historia de Hollywood

«Es un gran lugar para vivir si eres una naranja», fue la ocurrencia de Fred Allen, mientras que Oscar Levant, su coprotagonista en *Cuatro páginas de la vida (O. Henry's Full House,* 1952), de Howard Hawks, fue igualmente cínico: «Quiten a Hollywood toda su brillantez y se encontrarán lo que hay debajo». Fundada en 1887, la ciudad de Hollywood, en el extremo norte de Los Ángeles, creció con lentitud en sus comienzos. Fue incorporada como municipio en 1903 y comenzó a atraer el interés de las primeras compañías de cine instaladas en el este entre 1907 y 1909. No obstante, era apenas considerada digna de mención en la guía Baedeker de Estados Unidos de 1909: «En el camino de Los Ángeles a Santa Mónica por el ferrocarril del Pacífico Sur pasamos por Hollywood, un suburbio de agradables casitas...». Se ha sugerido que las compañías independientes eligieron filmar en el sur de California con la intención de poner la mayor distancia posible entre ellos y los agentes de la Compañía de Patentes de Largometrajes, que pretendía imponer su monopolio sobre las diversas patentes de la realización cinematográfica. Pero muchos de los miembros de los

consejos también se vieron atraídos por el lugar, entre ellos Selig, Biograph y Vitagraph. Todos reconocieron al instante el clima ideal de la zona y su excepcional variedad de escenarios: desiertos, montañas, ciudades, playas y la gran metrópolis de Los Ángeles; todo estaba a una distancia muy próxima. A eso se sumaba que los costes de producción eran significativamente más bajos que los de la ciudad de Nueva York, el otro gran centro de la realización cinematográfica. Los extras eran de contratación barata y la población local presentaba una mezcla útil de diferentes razas y nacionalidades, incluyendo enormes comunidades mexicanas y orientales.

El estado extremadamente primitivo y subdesarrollado de los suburbios alrededor de Los Ángeles en ese tiempo es algo que hoy nos cuesta imaginar. Como lo describe Kevin Brownlow en su libro *Hollywood, the Pioneers:*

> Sunset Boulevard serpenteaba por las colinas, siguiendo una vieja ruta de ganado, y se estrechaba hasta desaparecer mucho antes de llegar a la costa. Un sendero estrecho de tierra se extendía por abajo hacia el centro, ya que el caballo era el medio de transporte más común en Hollywood. Pocos caminos estaban pavimentados, y algunos de los estudios tenían vías señalizadas.

Los habitantes locales fueron en un primer momento hostiles con la gente del cine que vino del este, lo cual se explica por el hecho de que al principio hubo más compañías desperdigadas alrededor del área que propiamente en Hollywood. En la década de los años veinte, sin embargo, un gran número de los principales estudios pequeños se encontraban amontonados en unos pocos kilómetros, limitados al norte por Sunset Boulevard, al oeste por La Brea, al sur por Melrose Avenue y al este por Western Avenue. Mientras que los estudios más famosos fuera de Hollywood propiamente dicho eran Universal City, en el valle de San Fernando, al norte; los estudios First National más al norte, en Burbank (luego absorbidos por Warner Bros.); y Culver City, a siete millas al sur y sede de MGM (construido originalmente por Thomas H. Ince, el estudio fue comprado por la Goldwyn Company, luego heredado por MGM cuando Goldwyn se fusionó con Metro).

La concentración de la actividad cinematográfica en esta región del sur de California se prolongó a lo largo de la década de los treinta, ya que, con la llegada del sonido, los procedimientos de filmación técnicamente más independientes de la era del mudo fueron dejados atrás y los rodajes se confinaron prácticamente al interior de los estudios (y a sus platós a prueba de ruidos).

A lo largo de la mayor parte de su historia, la filmación en Hollywood tuvo lugar dentro de un mundo muy particular, el de una comunidad dominada por las películas y por la realización cinematográfica. Al vivir en un extraordinario clima y porque pusieron todo el énfasis en un estilo de vida glamoroso, Hollywood y sus habitantes quedaban generalmente fuera del alcance de las realidades de la vida cotidiana, geográficamente distantes de la mayoría de las poblaciones estadounidenses, de los centros principales de la cultura estadounidense, y de los hombres de negocios y los banqueros de la Costa Este, que estaba a tres días de tren. Los estudios eran incluso relativamente inaccesibles para sus propias oficinas públicas localizadas en la ciudad de Nueva York, donde los inversores y los directores de las compañías demasiado a menudo se daban cuenta de la imposibilidad de controlar las actividades fílmicas de sus propias compañías.

Las películas sobre el mundo del cine y sobre Hollywood han demostrado ser populares con el tiempo y reflejaron la fascinación de Tinseltown por sí mismo. Entre éstas se cuenta un gran número de comedias mudas que incluyen *Charlot artista de cine* (*The Masquerader*, 1914) y *Charlot tramoyista de cine* (*Behind the Screen*, 1916), ambas de Chaplin, *Merton en Cinelandia* (*Merton of the Movies*, 1924), de James Cruze, y *Espejismo* (*Show People*, 1927), de King Vidor, protagonizada por Marion Davies, hasta los tratamientos más ingeniosos y perceptivos como *Ha nacido una estrella* (*A Star Is Born*, 1937), de William A. Wellman, y *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, 1941), del guionista y director Preston Sturges. Pero, irónicamente, la más memorable selección de largometrajes se produjo a comienzos de los cincuenta, en una época en que los estudios apenas comenzaban a flaquear, y quizá se comenzaba a experimentar cierto sentido de la nostalgia. A la amarga visión de Billy Wilder en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) siguió *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*), de Vincente Minnelli, y *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*), de Gene Kelly y Stanley Donen, ambas producidas por MGM en 1952, mientras que el efectivo remake musical de *Ha nacido una estrella* (1954) fue dirigida por George Cukor, cuya *Hollywood al desnudo* (*What Price Hollywood?*, 1932) había tratado un tema semejante muchos años antes.

En 1948, el director Frank Capra elogiaba las virtudes de la huida (de Hollywood) sugiriendo que daba «a un productor o a un director la posibilidad de entrar en contacto con las vidas de otra gente... en Hollywood aprendemos de la vida mirando nuestras películas mutuamente». En efecto, la tendencia en aquel momento consistía en filmar más en escenarios reales, pero el cambio sólo se produjo de forma gradual. Ese mismo año, Joseph Losey, en contra de su voluntad, se vio forzado a filmar su primer largometraje, *The Boy with Green Hair* (1948), en los escenarios del estudio, de acuerdo a la práctica habitual de aquel momento, a pesar de que él mismo había crecido en un pequeño pueblo estadounidense y sabía muy bien lo que se perdía:

> Este singular plató del pueblecito de RKO fue utilizado muchas veces antes y muchas veces después; como es natural, estaba muy bien hecho porque se había gastado

Cartel promocional de *El crepúsculo de los dioses.*

mucho dinero en él, pero representaba *cualquier* pueblecito estadounidense, y cualquier pueblecito no es igual a cualquier otro. Estaba demasiado generalizado.

Para entonces, la decadencia de los viejos estudios ya había comenzado a manifestarse, simbolizada con claridad sobre todo por el destino de MGM. Durante los años cincuenta muchos de los fundadores originales de los estudios se jubilaron o fueron reemplazados, y muchos de los terrenos de los estudios fueron vendidos. Sólo MGM resistió durante un tiempo, pero para finales de los años sesenta la decadencia del alguna vez soberbio y gigantesco líder de la industria se hizo visible. Quedó de manifiesto a través de un triste acontecimiento: una fabulosa subasta, en mayo de 1970, de miles de famosos objetos y vestuario, que incluían los zapatitos rojo rubí de Judy Garland en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), de Victor Fleming, el taparrabos del Tarzán de Johnny Weissmuller, y la cuadriga de Charlton Heston en *Ben-Hur*, de 1959, de William Wyler.

A comienzos de los setenta, MGM vendió dos de sus terrenos más extensos, un total de 40 hectáreas, quedándose solamente con el estudio original de 18 hectáreas, y en 1973 la compañía dejó de ser su propia distribuidora y redujo en gran medida la producción de largometrajes, más o menos en la misma época en la que Columbia renunció a su estudio de Gower Street, en donde había estado establecidos durante mucho tiempo, y se mudaron a Burbank, donde compartieron las instalaciones con Warner Bros. El complejo de estudios de MGM fue finalmente vendido a Lorimar-Telepictures en 1986 y los propios establecimientos de MGM —tras sesenta y dos años en Culver City— fueron reubicados junto con «Leo el león», cuyo famoso emblema había dominado durante tanto tiempo la fachada.

Nickelodeons y salas de cine

Las primeras y primitivas películas animadas, que mostraban a una chica bailando, una carrera de caballos o breves escenas de la vida cotidiana, fueron vistas de forma masiva por primera vez a mediados de la década de 1890 en galerías de cosmoramas promovidas por Thomas Alva Edison con el nombre de «kinetoscopio». Estas galerías fueron pronto reemplazadas por estrechos corredores y tiendas reformadas en donde las películas animadas se proyectaban sobre una pantalla. Conocidas como nickelodeons porque cobraban al público una entrada de cinco centavos, se hicieron extremadamente populares, y en 1907 se estimaba que tan sólo en Estados Unidos había alrededor de 3.000, sobre todo concentradas en las ciudades importantes. Las zonas rurales se tuvieron que conformar con espectáculos cinematográficos itinerantes que se podían ver en el ayuntamiento, pero incluso existió una versión de nickelodeon a la intemperie llamada *airdome*.

Durante esos años, los espectáculos sólo duraban entre 15 y 20 minutos y a menudo eran acompañados de grabaciones de canciones o lecturas. Sin embargo, en respuesta a la demanda popular, no pasó mucho tiempo antes de que los espectáculos comenzaran a prolongarse y el precio de las entradas se elevara a diez centavos, anticipando el gran paso a los largometrajes que tuvo lugar a mediados y finales de la década de 1910. Sumado a eso, la filmación de temas más serios, incluyendo adaptaciones de obras teatrales y literarias como las que presentaba Adolf Zukor en su «Actores famosos en obras famosas», reflejó la intención de

mejorar la calidad de las películas en general, y de distanciarlas de sus asociaciones con la clase baja como una forma barata de entretenimiento masivo.

En la misma época, se produjo un gran incremento en el número de las salas construidas expresamente para las proyecciones, que reemplazaron a muchos de los viejos y mal equipados nickelodeons. Los años clave en la proliferación de salas en Estados Unidos van de 1909 a 1921. Durante este período, un único arquitecto, el escocés Thomas Lamb, fue responsable de la construcción de 300 nuevas salas, comenzando con el City Theatre en la calle 5 de la ciudad de Nueva York (en 1909), e incluyendo uno de los primeros palacios de cine en el nuevo estilo, el Regent, que fue construido en Harlem en 1913. Otra revelación de Lamb fue el Capitol Theatre, que se completaba con suelos alfombrados, butacas tapizadas y acomodadores uniformados. Abrió sus puertas en Broadway en 1919, tenía una capacidad de 5.300 personas y obtuvo una nueva prórroga de vida alrededor de treinta años más tarde como sala de proyección de Cinerama. El Capitol fue luego demolido, al igual que otros 20 grandes cines de Nueva York. El Paramount (1926) ocupaba en principio el edificio Paramount en Times Square. El edificio sigue en pie, pero el cine de 3.700 butacas ha desaparecido. Quizá el más exuberante de todos haya sido el Roxy, en la Séptima Avenida y la calle 50, diseñado por el arquitecto Walter Ahlschlager, de Chicago; costó 12 millones de dólares y tenía capacidad para albergar a 5.900 personas (fue demolido en 1961). Y el Radio City Music Hall, de 6.200 butacas, fue construido en 1932 por el célebre Samuel «Roxy» Rothafel asociado con la corporación RKO. Tenía un espacioso escenario de 44 metros de ancho y 24 metros de profundidad, equipado para espectáculos en vivo, y ostentaba lo último en luz difusa para auditorios, incluyendo una araña de seis toneladas y media y nueve metros de diámetro. Una película de RKO, *The Animal Kingdom*, de Edward H. Griffith, protagonizada por Ann Harding y Leslie Howard, fue la seleccionada para la gran inauguración en enero de 1933, seguida dos meses más tarde por el más memorable estreno de *King Kong*, de Ernst B. Schoedsack y Merian C. Cooper, también de RKO. (Aunque ya no proyecta películas, en la actualidad Radio City funciona como sala de conciertos y presentaciones teatrales.)

En las ciudades estadounidenses más importantes se construyeron lujosas salas de exhibición. Sobre la Costa Oeste, el famoso Chinese Theatre de Grauman fue inaugurado en Hollywood con el estreno de *Rey de reyes* (*The King of Kings*), de Cecil B. DeMille, en 1927. El auge de la construcción continuó a lo largo de gran parte de la década de los años veinte, ya que, tal como señala Lewis Jacobs:

> Los cines caros en los barrios de las afueras eran considerados inversiones seguras, ya que el país atravesaba un auge en la construcción y en la propiedad inmobiliaria... En cientos de pueblos el cine se convirtió en el edificio principal.

A finales de la década de los años veinte, el número de cines había crecido desde alrededor de 15.000 en 1915 hasta más de 20.000. Fue un período caracterizado por una intensa competencia entre las más grandes compañías cinematográficas, que se disputaban el control sobre las principales salas de estrenos y las cadenas afiliadas. Inicialmente, la mayor batalla se produjo entre Paramount y First National, pero más tarde Loew's (MGM), Fox y luego Warner Bros. se unieron a la refriega (a finales de los veinte el mayor perdedor fue First National).

La introducción del sonido provocó una reducción inmediata en el número de edificios, pues resultó ser antieconómico remodelar muchas de las más viejas y destartaladas salas de cine mudo. Si bien las cifras oficiales siguen arrojando un total de 22.000 salas en 1931, un relevo más preciso llevado a cabo por el Anuario de Largometrajes encontró que se contaban salas por duplicado o que se incluían algunas que ya habían sido desmanteladas o demolidas. Este total corregido da menos de 18.000, de las cuales apenas 15.000 eran utilizables, y unas 3.200 (de 6.300) salas de cine mudo se encontraban «cerradas pero reabrirán». Por supuesto que la realidad de la Depresión demostró otra cosa, y hacia 1935 las cifras oficiales daban un nuevo resultado de sólo 15.300 cines en Estados Unidos.

Las grandes salas de estreno en los años veinte presentaban un programa típico de dos a dos horas y media, incluyendo la presentación principal, cortometrajes y otro corto de noticias, más un número en vivo de unos 20 o 30 minutos de duración. Con la llegada del sonido, el número en vivo (y la orquesta en el foso) fue fácilmente reemplazado por proyeccciones de uno o dos de los muchos cortometrajes musicales y de vodevil que se producían como pan caliente. Durante la Depresión, el programa doble se convirtió en una estrategia obligatoria para atraer a los clientes, y los cines descubrieron que podían incrementar las ganancias por entonces en declive promoviendo la venta de palomitas de maíz, dulces y refrescos.

Durante los años treinta y cuarenta, las cinco compañías gigantes, que eran asimismo dueñas de los cines más importantes, desarrollaron aún más sus sistemas de control centralizado sobre los precios, la publicidad y los lanzamientos con el objetivo de maximizar los ingresos. Las entradas más caras, de un dólar o más, se aplicaban a la proyección de una nueva película en las salas de estreno; y en general había un período de entre una y cuatro semanas entre el final de la proyección como estreno y el comienzo de las proyecciones en los cines de barrio, donde la entrada podía ser de tan sólo 15 o 20 centavos.

A principios de los años cuarenta, en la cima del poder, las cinco compañías principales controlaban o tenían participación en el 17% de los cines de Estados Unidos (unos 3.000, mientras que en 1945 alcanzaron los 18.000), como se señala en el texto de la decisión de 1948 de la Corte Suprema en relación con el Decreto de Consentimiento del gobierno, pero también controlaban un impresionante 70% de las salas de estreno en las 92 ciudades más importantes de Estados Unidos (con una población por encima de los 100.000 habitantes), lo cual representaba cerca del 25% del total de butacas de cine. Las distintas compañías eran fuertes en diversas zonas geográficas del país, con Loew's y RKO en Nueva York y Nueva Jersey, Paramount dominando Nueva Inglaterra y los estados del sur, Warner la región del Atlántico y Fox en los estados del oeste.

Esta situación cambió muy pronto, a finales de los cuarenta, cuando las compañías comenzaron a cumplir con las disposiciones del Decreto de Consentimiento, que las obligaba a terminar con el monopolio de salas. Muchos cines se vieron forzados a cerrar cuando la afluencia de público decayó notablemente a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, pero esta caída en cifras fue casi equiparada por un sostenido incremento en el número de autocines, que capitalizaba el auge de posguerra en la venta de automóviles. De sólo 300 en 1946, los autocines alcanzaron un total de alrededor de 4.500 a mediados de los cincuenta y representaban un 25% de un total de, aproximadamente, 18.000 cines.

Los cines siguieron luchando en la década de los sesenta. En la misma época en la que su número cayó por debajo de los 10.000, aproximadamente la mitad del total de mediados de los cuarenta, se amplió la tendencia de hacer un mejor uso del espacio convirtiendo una

única sala grande en un recinto de múltiples pantallas. Esta solución logró salvar a unos pocos de los famosos y viejos palacios de cine tales como el Paradise de Loew's, que tenía unas 3.900 butacas y había sido construido en 1929 en el Grand Concourse del Bronx. A pesar de haber sido dividido en cuatro salas, sus estatuas de mármol y las máquinas con forma de nube aún siguen en pie.

Con la recuperación de la asistencia a las salas a mediados de los setenta, el número de pantallas siguió incrementándose. Hacia 1977, si bien sólo había alrededor de 10.000 salas de cuatro paredes, éstas representaban alrededor de 13.000 pantallas. Los números siguieron creciendo durante los ochenta, hasta alcanzar más de 20.000 pantallas. Este auge más reciente de la competencia en la construcción de cines se vio estimulado, al menos en parte, por una mayor inversión por parte de las grandes compañías que, al menos en apariencia, ya no son multadas por poseer sus propias salas. Sumado a esto, hay una gran cantidad de nuevas compañías emprendedoras dispuestas a devolver el lujo y el estilo a los edificios de cine y a sus vestíbulos, incluso si se trata de las pequeñas salas de los multicines. Así, el aspecto general de los cines en Estados Unidos parece haber mejorado en los últimos años, a pesar de la amenaza planteada por el aumento de personas que ven cine en vídeo o DVD en sus casas.

Publicidad cinematográfica

La publicidad es casi tan indispensable para la industria cinematográfica como lo es el suministro de película fílmica. Es el medio por el cual los clientes son atraídos a los cines, y proveen así una devolución a la inversión de los realizadores. En correspondencia con sus orígenes de parque de atracciones, la publicidad más antigua era sencilla y directa, pues en aquellos días el mero anuncio de que se proyectarían «películas animadas» en general era suficiente para atraer una multitud.

Hacia 1910 aproximadamente los pósters eran en gran medida hojas informativas sin imágenes; pero en tanto que los films se hacían más largos, los pósters se apoyaban progresivamente en narraciones para captar la atención y se dedicaban a enfatizar las cualidades dramáticas de la película. En 1910, las hojas de las campañas publicitarias eran distribuidas primero a los exhibidores. Allí se aconsejaba sobre la mejor manera de sacar provecho de sus films, mientras que las principales compañías publicaban revistas semanales o mensuales. «Cualquiera puede revitalizar la fachada de su cine con pósters enmarcados, que no sólo atraen a las multitudes, sino que además explican lo que se podrá ver dentro»; tal era el consejo sonoro de *The Pathé Weekly Bulletin*, por ejemplo.

Los acontecimientos se desarrollaron velozmente. Carl Laemmle había iniciado su «star system» prácticamente solo, y fue en realidad el primero en identificar el deseo del público por conocer más sobre las estrellas de la gran pantalla. En 1912, las estrellas eran el elemento dominante en la publicidad cinematográfica, como se refleja en los pósters de la época. En aquel momento todas las compañías empleaban regularmente a publicistas, y un puñado de futuros productores comenzó con la publicidad; principalmente B. P. Schulberg en Rex y luego en Famous Players en los años diez, y Hal B. Wallis con Warner Bros. en la década de los veinte. El negocio cinematográfico en Estados Unidos comenzaba a concentrarse en un pequeño y especial pueblo del sur de California llamado Hollywood. Eso hizo que fuera relativamente fácil para los estudios y sus publicistas crear una particular místi-

ca de la estrella de cine, elevando los ídolos de la pantalla a una situación muy por encima de la que disfrutaban los principales actores de teatro. Sumado a ello, los argumentos provocativos, en particular *Traffic in Souls* (de Universal, 1913), de George Tucker, y *El nacimiento de una nación*, de D. W. Griffith, causaron una controversia que suscitó el interés del público. En la década de los años veinte el público se volvía más sofisticado y hubo que pensar en nuevos esquemas. Cuando Carl Laemmle, el jefe de Universal, comprendió que no podía controlar la extravagancia de su director más famoso, Erich von Stroheim, optó por explotar al máximo el valor publicitario de la situación. «Logrará que lo *odien*, incluso si para hacerlo se gasta un millón de nuestro dinero», exclamaba el periódico de la casa, *Moving Picture Weekly.*

Pero la atracción más celebrada fue la instalación de un gigantesco cartel eléctrico en Broadway, que registraba los excepcionales costes de *Esposas frívolas* (*Foolish Wives*), de Stroheim, mientras se filmaba en 1921. Las campañas de publicidad especiales continuaron sin merma a lo largo de los años treinta. Una de las que captó con más éxito la atención del público fue la búsqueda que realizó el productor David O. Selznick de una actriz que debía encarnar el papel de Scarlett O'Hara, como parte de una estrategia orientada a generar expectativas en el eventual estreno de *Lo que el viento se llevó* en 1939.

Los años treinta constituyeron la década clave del sistema de los estudio y las estrellas y los departamentos de publicidad de Hollywood florecieron en consecuencia, alimentando el

Peter Mayhew como Chewbacca, Mark Hamill, Alec Guinness y Harrison Ford en *La guerra de las galaxias.*

insaciable apetito de los espectadores de todo el mundo, ávidos por las últimas novedades, los chismes y los detalles personales acerca de las vidas de sus ídolos favoritos de la pantalla. El estudio más grande, MGM, estaba dirigido por el paternalista pero poco escrupuloso Louis B. Mayer, muy involucrado con su Departamento de Publicidad, que dirigía Howard Strickling. Como la mano derecha de Mayer, Strickling se esforzó por mantener los más altos parámetros de la política de su estudio a lo largo de su prolongado reinado. Demostró una preocupación general por el bienestar de todos los actores contratados de MGM, y pretendió proyectar una imagen pública que no distara demasiado de sus verdaderas personalidades y estilos de vida. (Strickling era particularmente hostil a las astucias liberales de los publicistas menos escrupulosos tales como Russell Birdwell, de Selznick.)

El cuidado en la imagen personal y el tratamiento de las estrellas era característico de MGM, que también se jactaba de tener uno de los mejores departamentos de fotografía fija en Hollywood, con importantes fotógrafos contratados, como Clarence Sinclair Bull, Ruth Harriet Louise y George Hurrell. Este departamento constituyó una herramienta esencial para volver más glamorosa la publicidad de las principales estrellas femeninas. Además, una sesión de fotografías era absolutamente esencial para cualquier recién llegado, tanto para poner a prueba la respuesta del público a las primeras imágenes en las revistas, los periódicos y las publicaciones para aficionados, como para la consideración, junto con las pruebas fílmicas, de los ejecutivos del estudio, que decidirían si ofrecerle o no un contrato.

Un fenómeno estrechamente relacionado en los años treinta, el período clave del glamour hollywoodiense, fue el hecho de que las damas principales de MGM, Paramount y los demás estudios principales tuvieron una tremenda influencia en la moda en todo el mundo. Algunos ejemplos conocidos incluyen la locura por los sombreros iniciada por Garbo, la inclinación de Dietrich a llevar pantalones y el nuevo e impactante estilo de pintura labial que lucían Bette Davis y Joan Crawford, así como el famoso estilo de hombreras de Crawford. Durante la Segunda Guerra Mundial, en aras de la seguridad, Veronica Lake debió abandonar su famoso peinado, que dejaba caer el cabello sobre el rostro, tapándole un ojo: un gran número de obreras de las fábricas corrían el riesgo de que sus cabellos quedaran atrapados entre las máquinas.

La publicidad cinematográfica en periódicos, revistas y radio fue esencial para publicitar las nuevas producciones a partir de los años veinte, pero la publicidad televisiva se volvió particularmente popular en años más recientes. El gasto anual en propaganda televisiva alcanzó por primera vez el máximo de 175 millones de dólares en 1979, y continuó creciendo, representando cerca del 30% del total de los presupuestos para publicidad. En el caso del éxito fílmico de la película de Fox *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, por ejemplo, tan sólo el presupuesto en publicidad televisiva alcanzó la cantidad de tres millones de dólares, mientras que el estudio aseguraba que el gasto de publicidad en los periódicos, los trailers, los pósters, las giras publicitarias y en otros recursos promocionales en 1979 alcanzó la cifra total de alrededor de 16 millones de dólares. Esto excedió el coste real de producción de la película, que era de 11 millones de dólares, y fue el factor más importante para explicar por qué la película no logró obtener beneficios en su lanzamiento inicial, si bien obtuvo 48 millones de dólares en 1979 gracias a su distribución mundial. (A principios de 1980, *Alien, el octavo pasajero* finalmente había superado los números rojos.) Ciertamente, se comprueba que hoy tampoco es inusual que el presupuesto de publicidad exceda los costes de producción.

Son asimismo de especial interés los recientes esfuerzos de las compañías cinematográficas por utilizar el vasto potencial promocional para los estrenos que tiene el llamado «tie-in marketing»,[4] junto con la venta de discos, juguetes y otros accesorios dirigidos al gran número de espectadores juveniles. Durante muchos años, la compañía de más éxito en este área ha sido la organización Disney, que se benefició con la gran popularidad mundial de sus personajes de animación, como el ratón Mickey y el pato Donald. Recientemente, muchas otras compañías la han seguido, explotando en particular las conexiones con la música rock que poseen películas tales como *Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever,* 1977), de John Badham, y *Brillantina* (*Grease,* 1978), de Randal Kleiser, mientras que *E. T., el extraterrestre* (*E. T., the Extra-Terrestrial*, 1982), de Steven Spielberg, también tuvo un beneficio enorme.

Sin lugar a dudas, la historia con más éxito del merchandising fue la de George Lucas y sus films sobre *La guerra de las galaxias*. La venta de artículos relacionados con *La guerra de las galaxias*, incluyendo una amplia variedad de golosinas, chicles y otros alimentos similares, ropa, discos, libros, juguetes, artilugios y máscaras, se estimó en unos mil millones y medio de dólares al año en el mundo entero a comienzos de los ochenta, estimulada por exhibiciones televisivas de la primera película de *La guerra de las galaxias* y por la proyección en las salas de sus dos secuelas igualmente exitosas. Tal como lo expresaba un titular en la revista *The Economist*: «Que el poder de ventas esté contigo».

4. El «tie-in marketing» consiste en introducir pequeñas «pistas» a través de internet, la telefonía móvil, la publicidad urbana o en los periódicos, las revistas o la televisión respecto de la trama o de los personajes. Estas pistas funcionan como un gancho que atrae a los espectadores hacia la película. *(N. del T.)*

Del rollo único al Cinemascope

Los largometrajes fueron adoptados por los estudios principales y por los realizadores a mediados de los años diez, reemplazando los cortometrajes de uno o dos rollos que habían constituido la duración promedio de una película en los años anteriores. El cine mudo floreció en los años veinte, hasta la introducción del sonido. Esto, sumado a la llegada de la depresión económica, condujo a cambios en el tipo de películas que se hacían, así como a la aparición de muchos nuevos directores y estrellas de cine. La producción declinó a comienzos de los años treinta, pero se recuperó poco después, cuando los estudios se inclinaron a realizar todo tipo de películas, incluyendo las primeras películas en Technicolor de tres bandas o tricrómico. Pero la realización de películas en color creció con lentitud hasta los años cincuenta, cuando se introdujo el nuevo negativo de Eastmancolor, más económico. Al mismo tiempo, los grandes estudios probaron los diversos formatos nuevos: el efímero 3-D, luego el Cinemascope, que fue reemplazado por la Panavision y otros procedimientos en formato 70 milímetros, que siguieron utilizándose en los años sesenta.

El patrón de estrenos

Los comienzos del cine estadounidense datan de principios de la última década del siglo XIX, cuando la máquina de proyección del kinetoscopio fue desarrollada por primera vez por la compañía de Thomas Alva Edison. El kinetoscopio se accionaba introduciendo primero una moneda y espiando luego a través de una mirilla, tras lo cual se podía ver alrededor de veinte segundos de film de una cinta continua; se introdujo comercialmente en 1894, y hacia finales de ese año las galerías con kinetoscopios operaban a lo largo de América del Norte y de Europa. Dos años más tarde se proyectaron por vez primera películas de un minuto de duración en salones preparados a esos efectos, y esta nueva forma de presentación pronto superó y reemplazó a los kinetoscopios.

Las primeras películas presentaban unas imágenes animadas muy familiares y sencillas: un tren en marcha, una carrera de caballos, peatones y tránsito circulando por una calle urbana.

Con el cambio de siglo, los primeros realizadores habían progresado hasta el punto de dramatizar escenas de la vida real, junto con reconstrucciones «auténticas» de acontecimientos contemporáneos dignos de interés. Las películas enumeradas en el catálogo Edison de 1901, por ejemplo, incluyen *La armada inglesa en el campo de batalla* y *Boers trayendo prisioneros* entre diversas escenas de la Guerra Boer, mientras que también China era noticia: *Masacres boxer en Pekín* (sic) y *Escena en la calle Legación, Pekín,* eran los títulos destinados a atrapar el ojo. Muchos números populares de vodevil fueron registrados por las primeras cámaras, junto con una variedad de actividades al aire libre y deportivas. Un tema familiar lo constituían algunas pequeñas escenas narrativas, pero éstas fueron pronto reemplazadas por historias dramáticas completas. El de más éxito (y mejor recordado) de todos estos primitivos esfuerzos fue *Asalto y robo de un tren* (1903), de Edwin S. Porter, que aún en la actualidad se sostiene bastante bien.

Durante los posteriores años hubo un acelerado incremento en la calidad y en el número de cortometrajes producidos por pequeñas compañías estadounidenses. Si bien el argumento seguía siendo principalmente la vida americana, tanto contemporánea como histórica, los guiones se volvían más y más complejos y ocasionalmente requerían los servicios de un escritor al que también se podía llamar para que se ocupara de los intertítulos.[5] Estos intertítulos fueron utilizados con más frecuencia y mucha mayor sofisticación a partir de 1909.

En 1908, cuando D. W. Griffith comenzó a dirigir películas de rollo único para Biograph, muchas de las técnicas básicas de la cinematografía ya habían sido descubiertas. Sin embargo, Griffith es en general reconocido por haber desarrollado un estilo especial y y por su habilidad para demostrarlo, lo cual atrajo al gran público y a otros realizadores contemporáneos, que fueron muy influenciados por su trabajo. Excepto por su desinterés por la comedia, los cortometrajes de Griffith para Biograph entre 1908 y 1912 ofrecen las mejores muestras del tipo de película que resultaba popular en aquellos años. El énfasis recaía en la acción y el drama, con temas de fuerte interés humano, y muchas de ellas eran westerns o policiacas. Todas demuestran una predilección especial por las persecuciones y por el uso simbólico del paisaje natural. Como sus películas transcurrían en su mayoría en Estados Unidos, pocas veces necesitó platós o vestuarios elaborados y así podía filmar rápidamente y barato. A pesar de que Griffith fue muy prolífico, completando 450 cortometrajes entre 1908 y 1913, sus películas y sus métodos fueron muy imitados en la época. [Como el director Allan Dwan recordaba muchos años después: «Me limité a hacer lo que él hacía... Veía sus películas e intentaba (re)hacerlas en mi estudio».]

Hasta 1912, el formato medio de cada película era el corto de uno o dos rollos, con una duración de entre 15 y 30 minutos de duración. Pero después de esa fecha hubo un cambio gradual a cuatro o cinco rollos. El público de los cines se vio atraído de inmediato por los largometrajes, a pesar de que muchos de ellos adolecían de actuaciones insulsas y de una dirección relativamente mediocre, como lo demostró cruelmente el nuevo y más largo formato. Al mismo tiempo, un pequeño grupo de directores importantes —incluyendo a Maurice Tourneur, Allan Dwan y el relativamente desconocido Cecil B. DeMille— junto con las estrellas Mary Pickford y Douglas Fairbanks, pronto produjeron largometrajes de calidad de todo tipo. D. W. Griffith permaneció como figura dominante y extendió las posibilidades del largometraje tanto como era posible entonces. Su tremendamente exitosa epopeya de la Guerra Civil estadounidense, la película de doce rollos *El nacimiento de una nación*, fue

5. Los intertítulos son los diálogos que aparecen escritos en las películas mudas. (*N. del T.*)

Mae Marsh y Henry B. Walthall en *El nacimiento de una nación*.

seguida por la muy ambiciosa *Intolerancia*, de catorce rollos, en la que experimentó intercalando cuatro narraciones distintas ambientadas en cuatro diferentes épocas de la historia. La película era tan larga, que Griffith pudo volver a estrenar los dos episodios más memorables como dos cortometrajes independientes: *La caída de Babilonia* (*The Fall of Babylon*) y *La madre y la ley* (*The Mother and the Law*), en 1919.

Si bien las películas de largometraje pronto reemplazaron a los cortometrajes de dos rollos como el formato básico del cine comercial oficial, los cortometrajes de uno y dos rollos continuaron siendo populares durante muchos años y resultaron especialmente aptos para la comedia. Los comediantes más importantes, incluyendo a Charles Chaplin, Harold Lloyd y Buster Keaton, protagonizaron cortometrajes hasta bien avanzados los años veinte, mientras que productores independientes como Mack Sennett y Hal Roach seguían produciéndolos en los años treinta con W. C. Fields, los chavales de la serie *Our Gang* y, sobre todo, Laurel y Hardy como sus estrellas. De hecho, todos los estudios principales estaban involucrados en la producción de cortometrajes, utilizándolos, junto con sus películas de serie B, como

campo de entrenamiento para nuevos directores y estrellas y para actores más maduros que llegaban al final de sus carreras. (A lo largo de los años treinta y cuarenta casi todas las salas de cine incluían uno o más cortometrajes, un dibujo animado y un rollo de noticias.)

La tendencia a realizar largometrajes se vio aun más reforzada por la política de los estudios principales al final de la década de los años diez y principios de los veinte. Paramount, el mayor de todos, producía un promedio anual de 120 largometrajes durante 1917-1922, pero pronto recortó la cifra a alrededor de la mitad. Fox también redujo su producción total en esa época, a fin de obtener, como lo hizo, un marcado progreso en la calidad. Pero la formación y el consiguiente crecimiento de muchas e importantes compañías nuevas, incluyendo a Warner Bros. y MGM, significó que los números finales continuaron creciendo a lo largo de los últimos años de la época del cine mudo.

La moderna industria cinematográfica tomó forma en los años veinte, dominada por un pequeño número de grandes compañías. Al mismo tiempo, se produjeron importantes cambios en la manera en que se hacían las películas dentro del sistema de los grandes estudios. Las distintas habilidades de la realización cinematográfica se fueron especializando y los estudios establecieron una variedad de nuevos departamentos para coordinar y supervisar la dirección artística, el diseño de vestuario y los efectos especiales. También hubo importantes avances técnicos en equipos de iluminación y cámaras, más un significativo cambio en cuanto al uso de negativos, que pasó del ortocromático al más sensible pancromático.

Cada una de las compañías se mantenía atenta respecto a las actividades de sus competidoras y, cuando un nuevo género de película funcionaba particularmente bien para un estudio, los otros se apresuraban a imitarlo. Así, los éxitos de Douglas Fairbanks y Rodolfo Valentino a principios de los veinte condujeron a una revitalización en el interés por el cine de capa y espada y por los papeles de época. First National contrató a Richard Barthelmess para *The Fighting Blade* (1923), de John Robertson, y a Milton Sills para *El gavilán de los mares* (*The Sea Hawk*, 1924), de Frank Lloyd, mientras que Warner Bros. contrarrestó con John Barrymore para *El árbitro de la moda* (*Beau Brummel*, 1924), de Harry Beaumont, y *Don Juan* (1926), de Alan Crosland, y MGM eligió a John Gilbert para *El caballero del amor* (*Bardelys the Magnificent*, 1926), de King Vidor. Asimismo, el éxito de *La caravana de Oregón* (*The Covered Wagon*, 1923), de James Cruze, de Paramount, nutrió un ciclo de epopeyas del oeste a mediados de los años veinte, y el primer éxito arrollador de MGM, *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925), de King Vidor, estimuló un nuevo interés por las películas sobre la Primera Guerra Mundial, tanto en tierra como en el aire. Una vez más, todas las grandes compañías tomaron parte en un ciclo que continuaría bien entrada la era del cine sonoro. Fox disfrutó de un gran éxito con *El precio de la gloria* (*What Price Glory?*, 1926) y su secuela, *El mundo al revés* (*The Cock-eyed World*, 1929), ambas de Raoul Walsh. First National contrató a Richard Barthelmess para *El mundo que nace* (*The Patent Leather Kid*, 1927), de Alfred Santell, y Universal ganó el Oscar más importante con *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), de Lewis Milestone. En tanto, Paramount despegó con *Alas* (*Wings*, 1927), de William A. Wellman, otra ganadora del Oscar, seguida por *Ángeles del infierno* (*Hell's Angels*), de Howard Hughes, de la United Artists, que no se completó ni estrenó hasta 1930; más o menos la misma época en la que Warners/First National esperaba el momento de estrenar su *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol*), de Howard Hawks.

Al mismo tiempo que la industria cinematográfica se desarrollaba como un gran negocio, los últimos años memorables de la época muda dieron a luz muchas películas sobresalientes

como resultado del talento de importantes directores del cine mudo y de una gran influencia europea. De Fox provino *Amanecer* (*Sunrise,* 1927), dirigida por F. W. Murnau, mientras que MGM produjo tanto la obra maestra de King Vidor *Y el mundo marcha* (*The Crowd*), como *El viento* (*The Wind*), de Victor Sjöström, protagonizada por Lillian Gish, de 1928. Ese mismo año, United Artists produjo la deliciosa *La frágil voluntad (Sadie Thompson),* protagonizada por Gloria Swanson y dirigida (y coprotagonizada) por Raoul Walsh, mientras que Paramount contó con la extravagante *La marcha nupcial* (*The Wedding March*), última obra maestra muda de Erich von Stroheim, así como con la atmosférica *Los muelles de Nueva York* (*The Docks of New York*), de Josef von Sternberg. Hasta la pequeña Universal contribuyó con una verdadera sorpresa gracias a *Soledad* (*Lonesome*), excelente y última película muda del director húngaro Paul Fejos (estrenada con efectos de sonido y algunas secuencias habladas añadidas). Desafortunadamente, ninguna de estas películas funcionó tan bien como se esperaba, pues el público ya no se sentía atraído por nada que no hablara (aunque era bastante obvia la escasa calidad de muchas de las primeras películas sonoras). Y las compañías, por su parte, a duras penas se preocupaban, pues a finales de 1928 ya estaban absolutamente comprometidas con el sonido.

El patrón y la velocidad del cambio al sonido por parte de los principales estudios pueden comprenderse mejor al mirar de cerca las distintas categorías de largometrajes producidas durante los años 1928 y 1929. Como cabría esperar, Warner Bros. estaba a la cabeza en 1928, con diez películas totalmente habladas y la mayoría de sus otros estrenos producidos con banda de sonido adicional: en parte hablados o bien con efectos de sonido y/o música. Fox alcanzó un distante segundo lugar con más de dos tercios de sus películas sonorizadas en 1928, mientras que más del 80% de las películas de MGM y Paramount seguía siendo mudo. El año siguiente Fox prácticamente estaba a la par con Warner Bros. en su conversión a películas totalmente habladas. Pero más significativa fue la velocidad con la que MGM y Paramount hicieron la transición. Paramount, por ejemplo, apenas había producido 11 películas habladas en 1928, ninguna de ellas totalmente sonora, pero para el año siguiente un 70% de sus films eran hablados, mientras que MGM quedó por detrás con alrededor de un 45% de películas habladas.

Los cambios que tuvieron lugar en las películas hechas entre 1929 y 1931 no sólo reflejan la llegada del sonido y la aparición de muchas nuevas estrellas del sonoro, sino también el impacto de la Gran Depresión y los importantes cambios sociales que se produjeron durante esos años. Hubo un alejamiento de las ambientaciones y los personajes europeos característicos de muchas de las películas mudas de los veinte, mientras que el especial universo de ensueño del cine mudo se convirtió en un recuerdo borroso. Las actuaciones estilizadas tipo mimo del cine mudo dieron lugar a un acercamiento más naturalista a los personajes y las ambientaciones; los estilos de interpretación sobrellevaron un cambio radical y Hollywood concentró su atención como nunca en la sociedad, los personajes y las instituciones estadounidenses.

Las voces debían corresponderse con sus personajes en la pantalla, como lo aprendió muy a su pesar Norma Talmadge cuando intentó interpretar *Dubarry, mujer de pasión* (*Du Barry, A Woman of Passion*, 1930, de UA), de Sam Taylor, con un marcado acento de Brooklyn. Otras estrellas del cine mudo tuvieron problemas similares con sus voces, los casos de John Gilbert y Clara Bow son realmente ilustrativos. En realidad, sufrieron sobre todo el cambio general que tenía lugar durante esos años respecto de lo que implicaba ser

una estrella. La nueva raza de estrellas de cine era en general más recia, más madura, y se hallaba más en sintonía con las ásperas realidades de la vida moderna que los protagonistas tan románticos del cine mudo. Lillian Gish se sintió insultada cuando el jefe de su estudio, Louis B. Mayer, le ofreció crear un escándalo para ayudarla a cambiar su imagen inmaculada; lamentablemente ella hizo una mala elección para su debut en el sonoro. Protagonizó una adaptación de la obra teatral de Ferenc Molnár *El cisne*, retitulada *Una noche romántica* (*One Romantic Night*, UA, 1930), de Paul L. Stein, para luego unirse a las estrellas mudas, muchas de las cuales habían comenzado en la década de 1910 y que ahora desaceleraban gradualmente sus carreras cinematográficas. Garbo, no obstante, tuvo una buena idea cuando hizo su debut en el cine sonoro interpretando el papel protagonista del sombrío drama de Eugene O'Neill *Ana Christie* (*Anna Christie*, 1930, de MGM), de Clarence Brown, y presentó una sorprendente imagen, muy distinta pero apropiada para la nueva época.

Los románticos héroes del cine mudo fueron reemplazados por hombres rudos, sensato, tipificados por James Cagney, Edward G. Robinson y Paul Muni en Warner Bros., Clark Gable y Wallace Beery en MGM. También había sofisticados y atildados galanes que podían afrontar los diálogos con soltura, tales como Ronald Colman, William Powell y Fredric March. Y desde luego, había actrices serias, con mucha experiencia, para acompañarlos. La época de la mujer moderna de los años treinta comenzaba a despuntar, y junto con ella lo hicieron damas más divertidas, encabezadas por Joan Blondell, Ginger Rogers y Jean Harlow, que florecieron al lado de las versátiles sofisticaciones de las reinas del melodrama: Bette Davis, Barbara Stanwyck y Joan Crawford.

Si bien muchas películas mudas eran adaptaciones de obras teatrales, el teatro se hizo ahora más esencial para Hollywood que antes, pues constituía una fuente segura de nuevas estrellas, directores y escritores, así como de material nuevo. Las obras teatrales, desde luego, aportaban diálogos ya hechos, así como una trama y una estructura dramática que podía acomodarse sin problemas a las cuatro paredes de un estudio de sonido, con las apropiadas tomas exteriores (o «tomas de contexto») intercaladas en diversos puntos de la narración. Más allá de las muchas comedias, musicales y dramas que uno podría esperar, existían otros temas, tales como el film de gángsters, que se beneficiaba de su conexión con el teatro. Ciertamente, la temática urbana y todos los aspectos de la vida en la gran ciudad, recreados en los platós de los grandes estudios, tenían un atractivo especial. El mundo glamoroso y algo maligno del espectáculo, los cines y los clubes nocturnos, las coristas, los gángsters, los políticos corruptos y los chismes, se convirtieron en un gran anzuelo para el cine. Las películas seguían aportando escapismo, pero un escapismo algo distinto. Los espectadores ahora se identificaban con una nueva especie de héroes gángsteriles, reporteros que hablaban rápido y coristas ingeniosas.

La primera película totalmente sonora, *Luces de Nueva York* (*Lights of New York*, 1928), de Bryan Foy, de Warner Bros., unía la temática de gángsters con el mundo del espectáculo, tal como lo hizo la exuberante adaptación de Universal *Broadway*, de Paul Fejos, al año siguiente, que se basaba en el éxito escénico de George Abbott y Philip Dunning. Al mismo tiempo, todos los estudios se apresuraron a producir musicales descaradamente teatrales y en general poco imaginativos, que atrajeron público gracias a la vitalidad de sus números musicales y a la novedad del sonido. Muchos de los primeros musicales, tales como *Broadway Melody*, de Harry Beaumont, de MGM, y *Gold Diggers of Broadway*, de Roy del Ruth, de Warner, ambos estrenados en 1929, fueron éxitos arrolladores, pero muy pronto se dibujó una línea decreciente en

los ingresos. El público comenzó a cansarse de los números en apariencia infinitos de cada nuevo musical, y muchos de los últimos títulos de ese ciclo, como *El rey del jazz* (*The King of Jazz*, 1930), de John Murray Anderson, de Universal, fueron sonados fracasos.

Entre las primeras películas sonoras de calidad hubo adaptaciones teatrales que trataron importantes problemas sociales, tales como *Un gran reportaje* (*The Front Page*, UA, 1930), de Lewis Milestone, y *Sed de escándalo* (*Five Star Final*, Warner Bros., 1931), de Mervyn LeRoy, con las nuevas estrellas de la escena Pat O'Brien y Edward G. Robinson respectivamente. Incluso el muy conocido ciclo de películas de terror de Universal comenzó con una conexión teatral: *Drácula (Dracula)*, de Tod Browning, completada a finales de 1930, y la algo menos teatral *El dr. Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931), dirigida por un recién llegado talento del mundo del teatro, James Whale. Sumado a ello, las numerosas obras de gángsters que fueron populares en Broadway hacia finales de los años veinte le aseguraron a Hollywood muchas de sus nuevas estrellas en el estilo gángster rudo. Edward G. «Pequeño César» Robinson se dio a conocer por primera vez como el gángster Nick Scarsi en *The Racket* y del mismo modo Paul «Scarface» Muni triunfó en las tablas interpretando al gángster protagonista en *Four Walls*. A Spencer Tracy su éxito en *The Last Mile* lo condujo a su primer largo, *Up the River* (1930), de John Ford, con análoga temática presidiaria, seguida por el papel protagonista del mafioso en *Quick Millions* (1931), de Rowland Brown, ambas filmadas en Fox. James «Enemigo Público» Cagney había suplantado de manera sobresaliente a Lee Tracy en *Broadway*, pero su posterior retrato de un asesino de medio pelo en *Penny Arcade* condujo a su primer papel cinematográfico tanto a él como a su coprotagonista, Joan Blondell, en la versión hollywoodiense retitulada *Sinner's Holiday* (Warner Bros., 1930), de John G. Adolfi. Clark Gable también atrajo por primera vez la atención de Hollywood cuando interpretó el rol principal en la producción teatral *The Last Mile*, en la Costa Oeste, y pronto estaba protagonizando una variante de papeles de tipo duro o de gángster, en su camino al estrellato cinematográfico.

La cantidad de largometrajes producidos por las compañías principales alcanzó su máximo en 1927, pues el coste añadido de la filmación sonora condujo a una caída en las recaudaciones, que se vio luego reforzada por el declive en el número de espectadores por efecto de la Depresión. El peor año fue 1932, y la recuperación ya estaba en camino a finales de 1933. Para 1934 los siete estudios principales (salvo United Artists) ya alcanzaban un promedio de 50 estrenos de largometrajes al año. Mantuvieron este nivel hasta 1941 —una época de auge en la producción cinematográfica, aunque no en recaudación ni en éxitos de taquilla—, cuando produjeron películas de todo tipo. Los musicales eran populares, al igual que las películas de suspense, los thrillers, las comedias y los dramas. El western de serie B floreció durante esos años y el mejor western hizo su reaparición a finales de los años treinta, en el mismo momento en que los estudios incrementaban sus inversiones en películas de época de alta calidad, dramas históricos y películas de acción y aventuras.

Hay que añadir que los estudios organizaron unidades B por separado, encabezadas por productores veteranos tales como Bryan Foy en Warner y Sol Wurtzel en Fox. El extenso número de películas baratas pretendía equilibrar las pocas películas más costosas. Desde la perspectiva de la exhibición, las compañías intentaban nuevamente atraer el público a las salas, con un doble programa altamente popular que ofrecía un largometraje con grandes nombres acompañado por uno de serie B que duraba unos 70 minutos.

El momento cumbre de producción para Fox, Paramount y Warner Bros. se produjo entre 1937 y 1939. Las tres se esforzaron por competir con MGM, la líder indiscutible de la indus-

tria, mientras que RKO seguía su propio camino de producciones suplementarias «de la casa» al realizar acuerdos de distribución con una variedad de productores independientes o semiindependientes. Un signo de la relativa importancia de los largometrajes de serie B de cada estudio puede verse en la duración media de cada producción de 1938. Como cabría esperar, las películas de MGM tenían el mayor promedio de duración, de 87,9 minutos, lo cual indica que el estudio producía relativamente pocas películas de serie B. Agrupados en conjunto, y muy a la zaga de MGM, se encontraban los cuatro estudios competidores, cada uno de los cuales producía un buen número de películas de calidad pero también muchas películas de serie B. La duración promedio de un largometraje de Paramount era de 76,4 minutos, la de Fox 75,3, la de Warner 75, y la de RKO 74,1. Las dos *majors* más pequeñas, Columbia y Universal, produjeron una proporción más grande de películas B y relativamente pocas A; así, el promedio de duración de sus películas era casi idéntico: 66,4 minutos. United Artists ocupaba sola una posición especial cerca del extremo de la lista como distribuidora de producciones prestigiosas, con un promedio de duración de 87,6 minutos, mientras que los últimos lugares estaban ocupados por tres estudios pobres: Grand National con 63,6 minutos, Republic con 63,1 minutos y Monogram con 60 minutos exactos.

Esta época clave de producción fílmica no se prolongó demasiado. En 1940, el número de producciones de las cinco compañías principales caía, y el descenso se aceleró velozmente entre 1943 y 1944, cuando prácticamente dejaron de producir películas B. En 1944, la suma total de 138 películas estaba apenas por encima de la mitad de los cincos años previos. (En 1939 se habían producido 269 largometrajes.)

Como Columbia y Universal continuaron suministrando al mercado películas B a lo largo de los años cuarenta, compitiendo con las compañías más pequeñas, producían muchas más películas al año que las cinco grandes. Hacia finales de los años cuarenta, tan sólo Columbia seguía produciendo muchos films, debido a la obstinación de su autocrático jefe, Harry Cohn, que se negó a reducir la producción de la compañía hasta bien avanzados los años cincuenta.

Aunque había fluctuaciones en la cantidad de largometrajes producidos por las ocho principales compañías en los años cincuenta, la tendencia era claramente descendente, reflejando el sostenido declive en la asistencia a las salas. A mediados de la década, el total había caído a alrededor de 230-240 películas al año, tras la quiebra de RKO y finalmente su cese de toda producción, y en 1959 el número cayó por debajo de la marca de 200 una vez más. Hubo también importantes cambios en el tipo de películas. El musical había florecido en los años de la guerra, celebrando los valores tradicionales de la sociedad estadounidenses y a menudo con un sesgo patriotero. Había menos pero más exuberantes musicales después de la guerra, al mismo tiempo que los westerns de serie A regresaron para quedarse a lo largo de los años cincuenta.

A mediados de los cuarenta, el thriller también tuvo un nuevo ímpetu a manos de un número de nuevos (y no tan nuevos) directores. El *film noir*, como se lo conoce hoy en día, ofrecía la oportunidad de abordar temas sociales contemporáneos con un tratamiento de los personajes y las relaciones poco convencional dentro de un formato comercialmente aceptable (además de popular). En general, las películas se filmaban veloz y económicamente e incluían a muchas de las estrellas más populares de la época, tanto actores ya consolidados como relativos novatos, todos de los estudios principales. Joan Crawford hizo *Alma en suplicio* (*Mildred Pierce*, 1945, de Warner Bros.), de Michael Curtiz, y Rita Hayworth encendió la pantalla como Gilda en *Gilda*

(Columbia, 1946), de Charles Vidor, mientras que Lana Turner interpretó junto con John Garfield *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice,* MGM, 1946), de Tay Garnett. Otras parejas populares incluían a Alan Ladd y Veronica Lake para Paramount en *La dalia azul* (*The Blue Dahlia,* 1946), de George Marshall; Humphrey Bogart y Lauren Bacall en Warner, dirigidos por Howard Hawks en *El sueño eterno* (*The Big Sleep*), y Cary Grant con Ingrid Bergman en *Encadenados* (*Notorious*), de Hitchcock, para RKO, también estrenadas en 1946.

Pero estos escasos nuevos géneros representaron el último estertor del sistema de estudios de Hollywood. A finales de los años cuarenta, las compañías principales ya se deshacían de las instalaciones de sus productoras y reducían los gastos estructurales, el equipo técnico y el personal contratado, incluyendo las estrellas y los directores. Hubo una tendencia a equilibrar el pequeño número de películas «de la casa» con la realización de un mayor número de largometrajes producidos de forma independiente. Irónicamente, RKO, el primer estudio en desarrollar este intento de equilibrio durante los años cuarenta como una característica permanente de su política de producción, fue también el único estudio principal que quebró en los cincuenta. (No había nada malo en aquella política; fue el dueño de RKO, Howard Hughes, el responsable de la caída.)

Las otras compañías siguieron el patrón establecido por RKO, pero el ritmo de cambios varió ampliamente de un estudio a otro. Si bien este cambio suele considerarse como un fenómeno de los años cincuenta, Warner Bros. y Columbia ya se movían en esa dirección a finales de los cuarenta. La ganadora del Oscar, *El político* (*All the Kings Men*), fue una producción de Robert Rossen distribuida por Columbia en 1949, mientras que Warner distribuyó las producciones de Hitchckock/Transatlantic *La soga* (*The Rope,* 1948) y *Atormentada* (*Under Capricorn,* 1949), así como *El halcón y la flecha* (*The Flame and the Arrow,* 1950), el primer largometraje de la productora de Burt Lancaster dirigida por Jacques Tourneur, y *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire,* 1951), que fue una producción de Charles K. Feldman dirigida por Elia Kazan.

Columbia tuvo algo de éxito al trabajar con productores independientes (sobre todo con Sam Spiegel), mientras que una revitalizada United Artists hizo sus mejores negocios a finales de los cincuenta a través de acuerdos para distribuir largometrajes de importantes productores, productores-directores y productores-estrella, todos independientes. En el extremo opuesto, Universal siguió su propia política; era la última compañía que aún producía casi todas sus películas con sus propias estrellas, directores y demás profesionales, contratados tanto para el cine como para la televisión. Las otras compañías lograron diversos niveles de éxito al mezclar producciones de la casa con algunas independientes en los años cincuenta, y para la década de los sesenta el sistema de producción y ditribución de los estudios de Hollywood estaba prácticamente acabado. Como la mayoría de los independientes se movía con libertad entre las distintas compañías, ya no sería tan fácil (o necesario) como antes poder diferenciarlos.

Las películas en color

Las películas en color comenzaron a verse masivamente a finales de los treinta, filmadas en el recientemente desarrollado procedimiento Technicolor de tres bandas o tricrómico, y el término «technicolor» ganó amplia popularidad como metáfora de lo luminoso o de un

colorido sorprendente. De hecho, el color había sido parte de la experiencia del espectador desde el cambio de siglo, cuando los cortometrajes de productores franceses tales como Méliès y la compañía Pathé eran teñidos a mano o con *stencil*. Entre los años diez y los veinte se volvió una práctica común teñir o colorear las películas: sepia o amarillo para las escenas diurnas, azul para la noche y ocasionalmente se utilizaban otros colores tales como el rojo o el verde si hacía falta. A eso se sumaron diversos prodedimientos de añadido de color, como el Kinemacolor y el Prizmacolor, de corta vida, que requerían filtros de color especiales para los proyectores, y que demostraron ser poco prácticos. Pero no fue sino hasta finales de los años veinte en que el procedimiento Technicolor bicrómico surgió como el favorito de los principales estudios de Hollywood.

La Technicolor Corporation había sido fundada por Herbert Kalmus y Daniel Comstock en 1915 y los dos primeros largometrajes que produjo fueron *The Gulf Between* (1916), de William Sloman, y *El tributo del mar* (*The Toll of the Sea,* 1922), de Chester Franklin. Comenzando en 1923 con *Los diez mandamientos* de Cecil B. DeMille, muchas de las producciones más conocidas y lujosas de los años veinte incluían secuencias en Technicolor, como *Ben-Hur*, de Fred Niblo, de MGM, y *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*), de Rupert Julian, de Universal, ambas estrenadas en 1925. Y hubo dos largometrajes casi íntegramente en Technicolor, un western basado en una novela de Zane Grey, para Paramount, *The wanderer of*

Rouben Mamoulian dirige a Miriam Hopkins en *La feria de la vanidad* (*Becky Sharp*).

the Wasteland (1924), de Irvin Willat, y una de capa y espada con Douglas Fairbanks, *El pirata negro* (*The Black Pirate*, UA, 1926), de Albert Parker. Pero fue sólo a finales de los años veinte que filmar en Technicolor bicrómico comenzó a ser más frecuente. En general, fue un período de innovaciones técnicas, y a menudo las secuencias en color se utilizaban como los momentos más impactantes de los más espectaculares números producidos en los primeros musicales sonoros, tales como *Broadway* de Universal, *Rio Rita*, de Luther Reed, de RKO, *Su majestad, la girl* (*Glorifying the American Girl*), de Millard Web, producido por Paramount, y *The Broadway Melody*, de MGM, todos estrenados en 1929. Cuando los musicales dejaron de gustar, el procedimiento del Technicolor bicrómico cayó en desuso. Warner Bros., la compañía que filmó el mayor número de largometrajes en color, incluyendo la exitosísima *Gold Diggers of Broadway* (1929), se pasó al género del terror para sus dos últimos títulos: *El doctor X* (*Doctor X*, 1932), y *The Mistery of the Wax Museum* (1933), ambas de Michael Curtiz. Cuando se estrenaron, un nuevo y mejorado sistema de color había aparecido.

El procedimiento en Technicolor tricrómico representó un avance significativo por encima del bicrómico, que era incapaz de registrar el campo azul del espectro. (El cielo o el mar, por ejemplo, aparecían invariablemente en diversos tonos de verde.) Se diseñó una cámara con un objetivo gran angular, que neutralizaba el brillo excesivo y que podía exponer simultáneamente tres negativos, cada uno de los cuales registraba uno de los colores primarios, y éstos se utilizaban, como con las dos bandas, para producir matrices de color o imágenes teñidas que resultaban apropiadas para hacer copias a todo color.

Walt Disney fue el primero en utilizar el nuevo Technicolor para filmar sus cortometrajes de animación. Lo hizo principalmente con el ganador del Oscar *Flores y árboles* (*Flowers and Trees*, 1932) y con *Los tres cerditos* (*The Three Little Pigs*, 1933). La filmación de acción real entre 1933 y 1934 incluyó un cortometraje musical, *La cucaracha*, así como secuencias en distintas películas, y la primera película completa filmada en Technicolor tricrómico fue *La feria de la vanidad*, de Rouben Mamoulian, producida por Pioneer Pictures en asociación con Technicolor Corporation y estrenada por RKO en 1935. Pero el avance hacia una mayor utilización del color fue increíblemente lento, en marcado contraste con la rapidez con que los estudios habían pasado a la filmación sonora apenas pocos años antes. Casi todas las primeras películas, que comprendían un grupo heterogéneo, provenían de compañías y productores independientes.

A pesar de ser una película de época concebida para ser filmada en estudio, *La feria de la vanidad* fue dirigida por Rouben Mamoulian con una atención escrupulosa y una eficaz utilización del vestuario y la iluminación y con una cuidada dirección artística para su controlada ambientación de estudio. El color por sí mismo resultaba bastante sorprendente. En contraste, Walter Wanger optó por filmar una historia rural en escenarios naturales en su producción *The Trail of the Lonesome Pine* (Paramount, 1936), de Henry Hathaway, y demostró que el nuevo Technicolor podía resultar igual de impresionante al registrar fielmente ambientes naturales. Si bien ambos films eran adaptaciones poco inspiradas de obras literarias convencionales, demostraron la amplitud de posibilidades expresivas del nuevo sistema, que era capaz de lograr una gran sutileza en su reproducción del color, así como unos dramáticos efectos de color cuando era necesario.

Con *Ha nacido una estrella* y *La reina de Nueva York* (*Nothing Sacred*), de William A. Wellman, ambas estrenadas por UA en 1937, el productor David O. Selznick demostró que tanto un drama romántico como una comedia de enredos ambientada en el Estados Unidos contemporáneo podían beneficiarse con la utilización del color (si bien el Technicolor se

usaba con algunas restricciones). Basadas en guiones originales muy bien escritos, con memorables actuaciones de Janet Gaynor y Carole Lombard respectivamente, y Fredric March en ambas, estas dos películas resultan excepcionales entre las primeras producciones en color. Muchos de los primeros largometrajes en color, incluyendo la previa producción en Technicolor del propio Selznick *El jardín de Alá* (*The Garden of Allah,* 1936), de Richard Boleslawski y protagonizada por Marlene Dietrich, estaban basados en guiones pobres en los que el color era el único atractivo. Entre las más olvidables de estas primeras películas en color se encuentran *Eso que llaman amor* (*Wings of the Morning,* 1937), de Harold Schuster, de Fox, la primera película en Technicolor filmada en Irlanda y Gran Bretaña; *God's Country and the Woman* (1936) y *Valley of the Giants* (1937), ambas de William Keighley, de Warner Bros., *Vogues of 1938,* de Irving Cummings, y *Así nace una fantasía* (*The Goldwyn Follies*), de George Marshall, y la producción de Alexander Korda *En la luna* (*Over the Moon*), de Thornton Freeland, en 1938 estas tres últimas producidas por UA.

La filmación en Technicolor era cara, ya que añadía un 50% al coste de producción, y no se podía invocar a la audiencia por el solo atractivo del color. *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), de Walt Disney, y *Lo que el viento se llevó* tuvieron un inmenso éxito, pero eran producciones únicas y, por consiguiente, no fueron promocionadas únicamente por su utilización del color. Hubo escasas películas que destacaran estrenadas en la misma época. Errol Flynn apareció en su más recordado papel en Technicolor como Robin Hood, una de las mejores producciones de Warner Bros., y Judy Garland fue transportada más allá del arcoiris hacia la tierra de Oz, mientras que los mejores largometrajes de Alexander Korda en Gran Bretaña (para UA) fueron sus películas imperialistas de acción y aventuras, como se vio en *Las cuatro plumas* (*The Four Feathers,* 1939), de Zoltan Korda, y en el mundo fantástico de *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad,* 1940), de Michael Powell, Tim Whelan y Ludwig Berger. Pero eran películas caras que sólo funcionaban bien en la taquilla durante su estreno y no lograban generar ganancias.

Fox tuvo un éxito moderado con *Kentucky*, de David Butler, seguida por *Tierra de audaces* (*Jesse James*), de Henry King, a principios de 1939, y se embarcó en el programa más completo de películas en Technicolor que llevó a cabo un estudio durante los años siguientes. Concentrándose en westerns y más en particular en musicales radiantes protagonizados por Alice Faye, Betty Grable, Carmen Miranda y Don Ameche, el estudio estableció el tono de los años cuarenta, cuando el musical despegó como el género dominante en color, con los westerns ubicados en un distante segundo lugar y con una variedad de películas en color sorprendentemente limitada en comparación con algunos años anteriores. (Más del 50% del total de 200 películas en Technicolor eran musicales, mientras que un 15% eran westerns.)

El gran western hizo su reaparición a finales de los treinta; incluyó una gran cantidad de producciones en color de diversos estudios (Fox fue el que llevó la delantera) y muchos de los directores principales se involucraron en ello. Henry King dirigió *Tierra de audaces* y Michael Curtiz la espectacular *Dodge, ciudad sin ley* (*Dodge City*, Warner Bros., 1939) protagonizada por Errol Flynn, mientras que unos cuantos hombres del cine se aventuraban con el color por primera vez: Cecil B. DeMille contribuyó con *Policía montada del Canadá* (*North West Mounted Police,* Paramount, 1940), con Gary Cooper, y MGM respaldó a King Vidor en su ambiciosa producción de *Northwest Passage* (1940) protagonizada por Spencer Tracy (y concebida como dos largometrajes completos, aunque el segundo nunca se terminó). Las dos películas menos apreciadas del grupo provinieron de Fox: la entretenida *Corazones indomables*

(*Drums along the Mohawk,* 1939), de John Ford, y la relativamente modesta, pero con un muy original y discreto acercamiento al western, *La venganza de Frank James* (*The Return of Frank James,* 1940), de Fritz Lang, ambas protagonizadas por Henry Fonda.

Además, Fox dio a otros directores la oportunidad de trabajar en color a principios de los cuarenta, entre ellos Rouben Mamoulian con *Sangre y arena* (*Blood and Sand,* 1940), su primera película en Technicolor después de *La feria de la vanidad*, así como a Ernst Lubitsch y Busby Berkeley, ambos novatos en la filmación en color. Merece la pena destacar estos ejemplos porque, de algún modo, demostraron ser excepcionales durante un período en el que la mayoría de los directores de cine y de fotografía importantes, y muchas de las estrellas principales, preferían el blanco y negro. La filmación en color continuó a la baja durante unos cuantos años. Un típico ejemplo de la actitud de muchos de los directores fue el de John Ford, que regresó al blanco y negro en muchos de sus proyectos favoritos a lo largo del último período de su carrera, hasta comienzos de los sesenta. «Para una buena historia dramática prefiero trabajar en blanco y negro; probablemente dirán que soy anticuado, pero el blanco y negro es fotografía en serio», afirmó, mientras que Fritz Lang se quejaba de que no podía lograr que una calle se viera sucia cuando filmaba en Technicolor. Y Joseph L. Mankiewicz sostenía que «nunca vi una buena película dramática y seria en color, salvo tal vez *Lo que el viento se llevó*... Con el color no se puede tener drama y al mismo tiempo hacer que la gente parezca real».

Muchas de las estrellas principales, incluyendo a Claudette Colbert y Joan Crawford, se preocupaban porque consideraban que no saldrían bien si se dejaban fotografiar en color, mientras que también Carole Lombard y Bette Davis eran reacias a aparecer en Technicolor, aunque sobre todo debido a los guiones desastrosos que les ofrecían. (Lombard, sabiamente, había rechazado *Vogues of 1938* y el contrato de Davis con Warner fue suspendido cuando se negó a aparecer en la igualmente horrible *God's Country and the Woman.*) Ni Greta Garbo ni Norma Shearer llegaron a protagonizar una película en color antes de retirarse de la pantalla, y tanto Katharine Hepburn como Barbara Stanwyck aparecieron en sus primeras películas en color en los cincuenta, cuando el color ya había sido aceptado masivamente.

El blanco y negro y el color coexistieron simultáneamente durante muchos años hasta mediados de los sesenta y, en gran parte de ese período, se puede detectar la brecha entre las estrellas y directores serios o dramáticos que trabajaban principalmente en monocromo, y las comedias ligeras, las películas de época y los musicales en color. Filmar en blanco y negro no sólo era sustancialmente más económico, sino que se habían producido algunos avances técnicos importantes a finales de los treinta, lo cual volvió al monocromo más atractivo que nunca: lentes mejoradas, cámaras más livianas, películas más rápidas y unas técnicas de efectos especiales que los directores más importantes (Welles, Ford, Hitchcock, Wyler) así como los directores de fotografía (Gregg Toland, Arthur Miller, William Daniels) podían utilizar imaginativamente. Era la última gran época de las realizaciones en blanco y negro en estudio, mientras que el crecimiento del color se veía dificultado por la escasez de negativo a causa de la guerra, el acceso limitado a las cámaras especiales de Technicolor, que eran bastante escasas, y por una falta de imaginación en el uso del color al igual que por la ausencia de films prestigiosos en color que pudieran ayudar a su aceptación. Ninguna película en color ganó un Oscar entre 1939 y 1951, mientras que el principal director en color en los cuarenta no era estadounidense sino inglés, Michael Powell, que fue responsable de películas como *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943), *Narciso Negro* (*Black Narcissus,* 1947) y *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes,* 1948).

Las estrellas en Technicolor de los años cuarenta incluían a Judy Garland, Dorothy Lamour y María Montez, junto a un nuevo grupo de pelirrojas: Rita Hayworth, Maureen O'Hara y Danny Kaye. Siguiendo la práctica establecida de la época, Vincente Minnelli, el primer director de musicales en Technicolor para MGM, continuó haciendo todas sus películas no musicales en monocromo hasta bien entrados los años cincuenta. Y así desaprovechó la oportunidad de brindar una demostración sobre las posibilidades expresivas del color en el tratamiento de los temas dramáticos. De forma análoga, si bien desde finales de los treinta muchos westerns se habían rodado en color, un sorprendente número de producciones de calidad, incluyendo *The Ox-bow Incident* (1943), de William A. Wellman; *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), de John Ford; *Río Rojo* (*Red River*, 1948), de Howard Hawks; *Winchester 73* (1950), de Anthony Mann; y *El pistolero* (*The Gunfighter*, 1950), de Henry King, se filmaron en blanco y negro.

La cantidad de estrenos en Technicolor despegaba lentamente durante los años cuarenta. Habiendo logrado un promedio de 11 películas al año durante el período 1938-1942, lo cual equivalía al 4% de la producción total de los ocho estudios principales, las cifras se elevaron a 25 films al año (un 10%) para 1944-1947, y alcanzaron el 15%, o sea, 40 películas al año, a finales de esa década. Durante los años 1943-1944 se produjo un cambio de rumbo cuando los estudios más pequeños, Universal y Columbia, se aventuraron por primera vez con el Technicolor, mientras que Sam Goldwyn realizó el primero de sus muchos musicales con Danny Kaye, y MGM desarrolló un nuevo interés en el musical en color y tuvo su primer gran éxito con *Meet Me in St. Louis* (1944), de Vincente Minnelli. Durante los años que siguieron, los musicales de MGM representaron el incuestionable auge de las películas en color en Hollywood y, en 1951, *Un americano en París* (*An American in Paris*), de Vincente Minnelli, ganó el Oscar a la mejor película, seguido por *Gigi*, de Minnelli, en 1958.

La largamente postergada irrupción del color llegó a principios de los cincuenta y se aceleró entre 1953 y 1954, reflejando los diversos cambios que tenían lugar dentro de la industria del cine. Al filmar fuera de los estudios, los productores, los directores y las estrellas de cine independientes aumentaban, y muchas películas se filmaban en el extranjero para sacar ventaja de unos costes de producción de ultramar más bajos, y de unos escenarios más pintorescos. Hubo muchas películas filmadas en África, por ejemplo, como *La reina* de *África* (*The African Queen*, 1951), el primer largometraje en color de su director, John Huston, así como de sus estrellas, Humphrey Bogart y Katharine Hepburn.

También hubo un incremento modesto en el número de películas filmadas por medio de procesos de color más baratos tales como el Cinecolor —usado en particular en westerns a finales de los años cuarenta—, seguido por un mejorado SuperCinecolor y AnscoColor a comienzos de los cincuenta. El monopolio del Technicolor se vio seriamente desafiado por primera vez en 1952 por la aparición del Eastman Color, de una sola banda, que era más barato y podía utilizarse con una cámara estándar de 35 milímetros. En 1954 también Technicolor dejaba de lado su aparatosa cámara a favor del sistema de banda única o *monopack*. La filmación en color fue alentada por los grandes estudios como nunca había ocurrido, junto con las nuevas técnicas de pantalla panorámica (o Widescreen), como medio para atraer público y competir con la televisión en blanco y negro. El resultado fue que el número de producciones en color se incrementó velozmente y representó un amplio 58% del total de producciones estrenadas por los ocho estudios principales entre 1954 y 1955. Hubo una gran cantidad de westerns y películas de época de todo tipo, en particular epopeyas bíblicas, junto con come-

dias y musicales. Asimismo, la lista de directores importantes que hicieron sus primeras películas en color durante esos años es tan larga como impresionante e incluye a George Stevens, Nicholas Ray, Douglas Sirk, Anthony Mann y Robert Wise; otros pocos hicieron su debut con el color y utilizaron el nuevo procedimiento de pantalla panorámica: *Ha nacido una estrella* (1954) de George Cukor y *Al este del Edén* (*East of Eden*, 1955) de Elia Kazan se vieron ambas en Cinemascope, mientras que Fred Zinnemann filmó *Oklahoma!* (1955) en Todd-AO.

En algunos casos las compañías de Hollywood presionaron a los directores para que filmaran en color y en pantalla panorámica. Cuando, no obstante, se hizo evidente que la afluencia de público volvía a mermar, la presión se disipó, y a finales de los cincuenta muchos directores como Billy Wilder, John Ford, Joseph L. Mankiewicz, Robert Wise y Elia Kazan volvieron a filmar en blanco y negro, que era lo que preferían. El número de películas en color alcanzó su máximo en 1955, representando más del 60% del total, que cayó a finales de los cincuenta, luego tuvo una ligera recuperación, con un promedio apenas por debajo del 50% durante el periodo 1959-1962. Pero parecía claro que la implementación definitiva del color era sólo una cuestión de tiempo. La introducción de película virgen en color, mejorada y rápida, significaba que filmar en color se había vuelto más fácil y barato en relación con el monocromo. Este equilibrio finalmente se vio afectado por la introducción de la televisión en color. Irónicamente, en tanto el color y la pantalla panorámica se habían desarrollado en los cincuenta como medio para competir con la televisión, ahora la venta o cesión de derechos para la televisión se había convertido en una interesante fuente auxiliar de ingresos. Una vez que la televisión en color se introdujo en Estados Unidos y comenzó a reemplazar al monocromo, los largometrajes en color obtuvieron recaudaciones muchos más altas que el blanco y negro, y hubo una presión renovada sobre los directores para que trabajaran en color. El último movimiento hacia la película totalmente en color se produjo entre 1967 y 1968, cuando más del 20% de los hogares de Estados Unidos compraron por primera vez sus equipos de televisión en color, y las cifras se elevaron rápidamente. Un último y memorable grupo de largometrajes monocromos estrenados incluyeron *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*), de Mike Nichols; y *En bandeja de plata* (*The Fortune Cookie*), de Billy Wilder, en 1966; y *A sangre fría* (*In Cold Blood*), de Richard Brooks, en 1967. Como el terror, el thriller y las películas de gángsters fueron los últimos géneros cinematográficos que se filmaron en monocromo, entre los cincuenta y los sesenta, no sorprendente que entre las películas que lograron el mayor impacto en la pantalla estuvieran *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*), de Arthur Penn, *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*), de Norman Jewison, y *La leyenda del indomable* (*Cool Hand Luke*), de Stuart Rosenberg, las tres de 1967, y *Bullitt*, de Peter Yates, y *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*), de Roman Polanski, ambas de 1968, y todas filmadas en color.

Unos pocos directores volveron a filmar escasas y selectas películas en blanco y negro en los setenta y tuvieron bastante éxito. Peter Bogdanovich comenzó con *La última película* (*The Last Picture Show*, 1971) y *Luna de papel* (*Paper Moon*, 1973), seguida por *Manhattan* (1979), *Zelig* (1983) y *Broadway Danny Rose* (1984) de Woody Allen, quien en el último título mezcló secuencias en color con otras en blanco y negro para representar una «película dentro de la película». En 1980 Martin Scorsese filmó en blanco y negro *Toro salvaje* (*Raging Bull*), la poderosa y dramática biografía del boxeador Jake LaMotta, con algunas pocas secuencias «de filmación casera» en color. En 1974 Dustin Hoffman protagonizó *Lenny*, de Bob Fosse, y *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*), de Mel Brooks, pro-

tagonizada por Gene Wilder, fue el gran éxito en monocromo de los setenta, mientras que, en los últimos años, unos pocos directores han filmado ocasionalmente en blanco y negro. De particular interés fue *Ed Wood* (1994), dirigida por Tim Burton, y el sutil western de Jim Jarmusch *Dead Man* (1995), ambas protagonizadas por Johnny Depp. Más recientemente los hermanos Coen hicieron un efectivo uso del blanco y negro en *El hombre que nunca estuvo allí* (*The Man Who Wasn't There,* 2001), mientras que *Pleasantville* (1998), de Gary Ross, presentó una mezcla altamente original e imaginativa del blanco y negro con el color. Sin embargo, el de más éxito fue el drama sobre el holocausto judío durante la Segunda Guerra Mundial dirigido por Steven Spielberg, *La lista de Schindler* (*Schindler's List,* 1993), el primer film en blanco y negro que ganó el Oscar a la mejor película desde *El apartamento* (*The Apartment*), de Billy Wilder, en 1960.

Cronología de las películas en color, en 3-D y en pantalla panorámica en la década de los cincuenta

1952	Primera película de MGM en AnscoColor: *Norte salvaje* (*The Wild North*), de Andrew Marton (enero). Primeras películas en color de Eastman y de Warner. Primera presentación de Cinerama: *Esto es Cinerama* (*This Is Cinerama), de* Merian C. Cooper (septiembre). Primera película en 3-D: *Bwana Devil*, de Arch Oboler (UA, noviembre).
1953	Año récord de las películas en 3-D: 19 en color y 5 en blanco y negro. Se realizan las tres primeras películas en Cinemascope, a partir de *La túnica sagrada (The Robe*), de Henry Koster (Fox, septiembre).
1954	Las grandes compañías dejan de filmar en 3-D a mediados de año. Primera película en VistaVision: *Navidades blancas* (*White Christmas*), de Michael Curtiz (Paramount, abril). Estreno de las últimas películas filmadas con cámaras en Technicolor tricrómico. Primeras películas en SuperScope: *La reina de Montana Cattle* (*Queen of Montana,* RKO, diciembre), de Allan Dwan y *Veracruz* (*Vera Cruz*), de Robert Aldrich (UA, diciembre).
1955	Los años cincuenta fueron la década récord en la producción de films en color (132) y como porcentaje del total (62%). Récord en cantidad de películas en Cinemascope (72, todas en color). Primera película en Todd-AO: *Oklahoma!*
1956	Primera película en Cinemascope en blanco y negro: *Teenage Rebel,* de Edmund Goulding (Fox). La producción de Todd-AO: *La vuelta al mundo en 80 días* (*Around the World in Eighty Days*), de Michael Anderson (UA) gana el Oscar a la mejor película. Lanzamiento de producciones en Cinemascope 55: *Carousel*, de Henry King, y *El Rey y yo (The King and I*), de Walter Lang. Primera película en Technirama: *Gran mundo en Montecarlo* (Titanus/UA), de Samuel A. Taylor. Año récord en cantidad de películas en VistaVision: 19.
1957	Año récord en la cantidad total de películas de RegalScope: 17. Primera película en Camera 65: *El árbol de la vida* (*Raintree County,* MGM), de Edward Dmytryk, precursora del sistema Ultra Panavision 70. Primera película en Panavision 35 milímetros: *Jailhouse Rock* (MGM), de Richard Thorpe.

Queda claro que los largometrajes filmados en monocromo han sido pocos y esporádicos, y que hubo un cambio esencial en la actitud de los directores, los directores de fotografía y los espectadores durante estos años. Con la consolidación de la televisión en color, para una mayoría sustancial de la población la presencia del color se volvió implícita, y fue luego confirmada por la posterior popularidad de las vídeograbadoras y de las películas en vídeo, junto con el crecimiento de la televisión de pago en los ochenta y el desarrollo de sistemas electrónicos por ordenador para el coloreado de viejas películas monocromáticas. Colorear viejas películas rápidamente se volvió un gran negocio, ya que estas nuevas versiones de los films viejos lograron fabulosas cifras de audiencia en televisión y superaron en ventas a las viejas versiones monocromas en los locales de vídeo. Ted Turner, el magnate de la televisión, gastó una suma en 1986 que superó los cientos de miles de dólares, para comprar la filmoteca de MGM con el objetivo de colorear las viejas películas, a pesar de la reacción escandalizada de casi todos los directores y los críticos de cine. Así, el cambio definitivo hacia el color no se realizó en 1968, sino que tuvo lugar veinte años después, con el coloreado de viejos largometrajes, lo cual representó el último y lógico paso hacia el color total. No obstante, existe el consuelo, para aquellos que se oponen a este procedimiento, de que los negativos y las copias originales para su proyección en cine no se vieron afectados. Este nuevo procedimiento quedó solamente confinado al vídeo y Turner realizó asimismo unas cuantas y muy bien recibidas restauraciones durante el proceso, que dieron como resultado nuevas copias de calidad en blanco y negro para llevar adelante su proyecto.

El 3-D y la pantalla panorámica

A comienzos de los años cincuenta, con la afluencia de público aún en descenso, los grandes estudios parecieron reaccionar con lentitud. Si bien los nuevos autocines atraían a la gente que tenía automóvil y se filmaban más películas en color, esto difícilmente frenó el declive. Las compañías procuraron reducir sus gastos, limitando su personal y liberando a las estrellas de cine más caras de sus contratos, pero quedaron supeditadas a un pequeño número de emprendedores productores independientes que se encargaron de señalar el camino.

Entre los años veinte y treinta se habían producido diversos experimentos en filmación en 3-D y en la utilización de formatos mayores que el 35 milímetros estándar, pero ninguno de éstos había sido adoptado. MGM estrenó un número de «especiales» en 3-D, llamados Audiscopiks, en su serie de cortometrajes de Pete Smith. Éstos fueron populares en su época, mientras que el más conocido de los procedimientos en 70 milímetros fue el efímero sistema Grandeur, introducido a finales de los veinte. Estas primitivas técnicas eran revitalizadas y refinadas a comienzos de los cincuenta, en algunos casos por los mismos hombres que habían intentado sin éxito vender sus ideas a los estudios principales años antes. Uno de esos hombres fue Fred Waller, que presentó una realización en pantalla extendida llamada Vitarama en 1939, en la Feria Mundial de Nueva York. Con el espaldarazo de un grupo de empresarios independientes entre quienes estaban Lowell Thomas, Merian C. Cooper y Mike Todd, Waller lanzó su nuevo Cinerama en 1952. Haciendo uso de una enorme pantalla curva y del sonido estereofónico, *Esto es Cinerama* se presentó como un espectáculo itinerante en varias de las más grandes ciudades estadounidenses y resultó un gran éxito. Fue seguido, sólo pocos meses después, por *Bwana Devil*, una película pobremente producida y estrenada en forma independien-

te en 3-D que publicitaba «¡Un león sobre sus piernas!», y fue toda una sensación. (La creación del productor Milton Gunzburg y el director Arch Oboler fue pronto adquirida para una más amplia distribución por UA.)

El éxito inesperado de estas nuevas películas suscitó una respuesta inmediata en Hollywood. Todos los estudios se abalanzaron para realizar sus propias películas en 3-D, pero se encontraron con una pobre respuesta en las taquillas. A Warner Bros. le fue mejor con *Los crímenes del Museo de Cera* (*House of Wax*), de André de Toth, y *La carga de los jinetes indios* (*The Charge at Feather River*), de Gordon Douglas, pero, a mediados de 1954, el 3-D ya estaba fuera de circulación. Al mismo tiempo que Fox hacía su contribución al ciclo de 3-D con su *Inferno* (1953), de Roy Ward Baker, y *Gorilla at Large* (1954), de Harmon Jones, protagonizada por Anne Bancroft, el estudio dirigió su atención a otros primitivos sistemas de pantalla panorámica. Originalmente diseñado por el inventor francés Henri Chrétien en 1928 y ahora rebautizado «Cinemascope», utilizaba lentes especiales anamórficos, podía comprimir una película ancha al formato estándar de 35 milímetros y luego podía descomprimirse al combinar lentes en el proyector. La imagen ancha, proyectada sobre una pantalla extensa, daba una sensación de profundidad suplementaria similar al 3-D —la publicidad se apresuró a señalar «¡Puede verlo sin gafas!»—, junto con la imagen más grande y el sonido estéreo que aportaba el Cinerama. El Cinemascope tenía la ventaja de la novedad combi-

Van Heflin y Julia Adams en *Wings of the Hawk*, de Budd Boetticher.

nada con su vena práctica, pues requería sólo unos ajustes mínimos en las salas y en los sistemas de proyección, y podía filmarse con una cámara estándar de 35 milímetros.

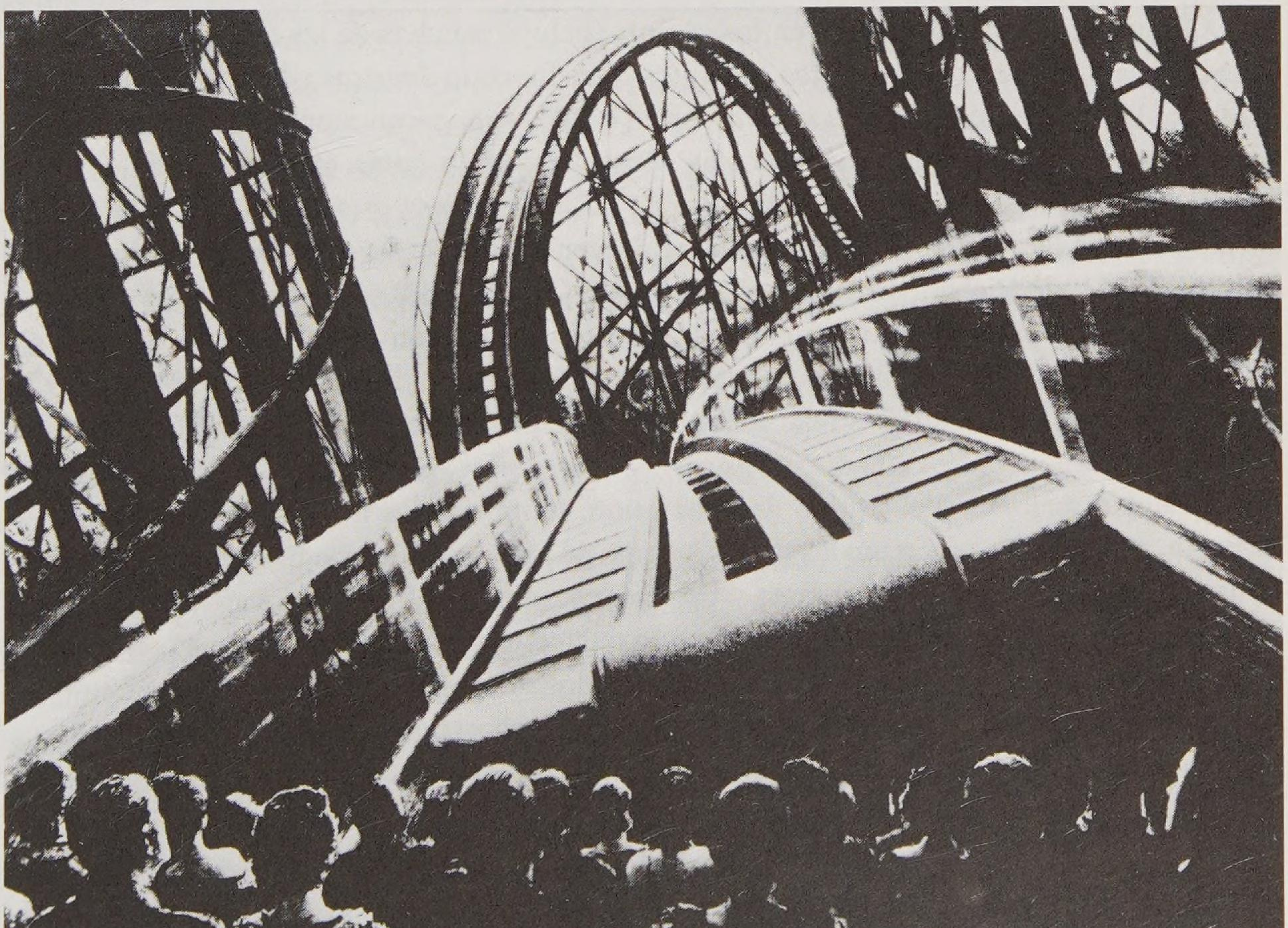
Todos los primeros estrenos en Cinemascope de Fox fueron extremadamente populares, sobre todo *La túnica sagrada* y *Cómo casarse con un millonario* (*How to Marry a Millionaire*), de Jean Negulesco, en 1953, y casi todos los otros estudios pronto hicieron uso del procedimiento. La cantidad de películas se incrementó rápidamente en 1954 y 1955, y el éxito del Cinemascope también influenció el tipo de películas que se producían. Los directores eran alentados a pensar en grande y a asumir proyectos que hacían uso de grandes elencos y de unas ambientaciones espectaculares. Los temas históricos, sobre todo las historias bíblicas y los relatos ambientados en la Antigüedad se vieron muy favorecidos tras el éxito de *La túnica sagrada*. Así, contra su propio buen juicio, Howard Hawks aceptó realizar su única película en Cinemascope, *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*, 1955), para Warner Bros. Asimismo, John Ford dirigió *Cuna de héroes* (*The Long Gray Line*, 1955, Columbia) utilizando el «procedimiento Scope, aunque lo odiaba». Fritz Lang también a su pesar hizo *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*) en Scope el mismo año. [Interpretando el papel de un productor de cine en *El desprecio* (*Le mépris*, 1963), de Jean Luc Godard, pocos años después, Lang se refería con desdén al Cinemascope como «sólo indicado para funerales y serpientes».) Y Robert Wise dirigió una de sus películas menos memorables el mismo año: *Helena de Troya* (*Helen of Troy*, 1956), protagonizada por Rossana Podestà. No debe sorprender que los estudios pronto comprendieran que el Cinemascope por sí solo no ayudaría a resolver sus problemas. El número de largometrajes filmados en color y Cinemascope declinó tras 1955, pero esto fue al menos en parte contrarrestado por la introducción de una versión en blanco y negro del mismo procedimiento en 1956.

Sólo dos de los estudios principales rechazaron unirse al entusiasmo generalizado por el Cinemascope. RKO había desarrollado su propio sistema rival, conocido como SuperScope, mientras que Paramount optó por un procedimiento no anamórfico al que bautizó como VistaVision. Éste hacía uso de una cámara especial que exponía un área amplia del celuloide al hacer correr la película de 35 milímetros horizontalmente, y consiguió una gran definición y una calidad de imagen superior. Introducido un año después que el Cinemascope con el exitoso musical *Navidades blancas*, el VistaVision también alcanzó su cima un año más tarde (1956) y se usó un poco menos a finales de los cincuenta, cuando apareció otro procedimiento similar, con el nombre de Technirama. Éste era un proceso desarrollado por la corporación Technicolor para hacer uso de las excelentes cámaras de Technicolor en tres bandas, que se habían vuelto obsoletas después de la introducción del nuevo Eastman, una película en color de banda única. Estas cámaras estaban adaptadas para exponer un negativo color de 35 milímetros que corría lateralmente (como con VistaVision) y que comprimía parcialmente la imagen (como con el Cinemascope). La primera película en Technirama, *Gran mundo en Monte Carlo* fue pronto seguida por producciones destacadas como *Horizontes de grandeza* (*The Big Country*), de William Wyler, y *Los vikingos* (*The Vikings*), de Richard Flesicher, ambas de 1958, y *Salomón y la reina de Saba* (*Solomon and Sheba*, 1959), de King Vidor, todas distribuidas por UA. Otras películas de época filmadas en Technirama a principios de los sesenta para proyecciones especiales con copias en 70 milímetros incluyeron *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), de Stanley Kubrick, *El Cid*, de Anthony Mann, y *Rey de reyes* (*King of Kings*), de Nicholas Ray, ambas de 1961, *El gatopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), de Luchino Visconti, y *El fabuloso mundo del circo* (*Circus World*, 1964), de Henry Hathaway. (Con excepción de *Espartaco* y *El gatopar-*

do, el resto fueron todas producciones de Samuel Bronston filmadas en España.) En general, el Technirama se utilizó más en Europa que en Estados Unidos. Si bien fue introducido después que el Cinemascope y el VistaVision, el Technirama también fue luego reemplazado en los sesenta por el nuevo Panavision de 35 milímetros.

Ciertamente, la compañía Panavision había comenzado desarrollando sus propias lentes de 35 milímetros para MGM en 1957, al mismo tiempo que introducía un nuevo procedimiento de 70 milímetros. Irónicamente, el término «Cinemascope» se había identificado tan estrechamente con el formato anamórfico de pantalla panorámica que todos los primeros films que utilizaban lentes de Panavision se publicitaban como «Cinemascope». Fue en los sesenta cuando las películas se anunciaban como filmadas en «Panavision». Ciertamente, el primer film de 35 milímetros en Panavision fue *Jailhouse Rock* de MGM, protagonizada por Elvis Presley (en blanco y negro) en 1957, y el número de films en Panavision, tanto en color como en blanco y negro, creció rápidamente en los años que siguieron. Vincente Minnelli en MGM fue el primer director importante en utilizar las nuevas lentes para 35 milímetros en Panavision en films tales como *Como un torrente* (*Some Came Running*) y *Bells Are Ringing* en 1960, mientras que *El apartamento* (UA, 1960) fue el primer film rodado en Panavision de 35 milímetros que ganó el Oscar a la mejor película.

Sumado a estos diversos sistemas en 35 milímetros, también hubo un renovado interés por los 70 milímetros. El empresario de espectáculos Mike Todd fue el primero en reconocer las ventajas del Cinerama con tres cámaras. Todd apoyó al doctor Brian O'Brien de la American Optical Company en sus esfuerzos por desarrollar un nuevo y mejorado sistema



Espectadores de los años cincuenta contemplan la secuencia de montaña rusa en *Esto es Cinerama.*

de cámara única que fue llamado Todd-AO. Pero la primera película Todd-AO —la adaptación cinematográfica producida de manera independiente del musical de Rodgers y Hammerstein *Oklahoma!* (1955)— no le hizo justicia al nuevo procedimiento. Todd se preocupó por arreglar él mismo este fiasco. Su espectacularmente exitosa versión de *La vuelta al mundo en 80 días* resultó una vez más un buen ejemplo de cómo un relativo neófito podía señalar el camino al resto de la industria cinematográfica.

El estudio Fox también experimentó con negativos más grandes a fin de conseguir una imagen de mejor calidad. Pero dejó de lado su recién introducido Cinemascope 55 tras apenas dos producciones, para adoptar el Todd-AO para casi todas sus opulentas películas de años posteriores, comenzando con *South Pacific* (1958), de Joshua Logan, e incluyendo *Cleopatra* (1963), de Joseph L. Mankiewicz, y *Hello, Dolly!* (1969), de Gene Kelly, entre otras. Para no ser menos que Fox y que Paramount con su VistaVision, MGM contrató a Robert Gottschalk, de la corporación Panavision, para desarrollar su propio nuevo procedimiento en 70 milímetros. Introducido por primera vez como «cámara 65» (el negativo medía 65 milímetros de ancho) se utilizó para *El árbol de la vida* (*Raintree Country,* 1957) y para la nueva versión de *Ben-Hur* de 1959. Una variación de este mismo procedimiento continuó siendo ampliamente utilizada en los sesenta, con nombres como Ultra Panavision y Super Panavision, mientras que Panavision 70 era el término utilizado para producciones como *Doctor Zhivago* (1965), de David Lean, filmada en Panavision anamórfico (35 milímetros) e hinchada a 70 milímetros para proyecciones itinerantes. (Del total de alrededor de 40 producciones en 70 milímetros en los sesenta, 20 eran de Panavision, 10 se filmaron en Todd-AO y el resto se dividió entre el Cinerama y el efímero Dimension-150.)

La filmación en 70 milímetros en los sesenta incluyó muchas de las películas más caras de la década. Los muy escasos éxitos absolutos —incluyendo *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, 1965), de Robert Wise, y *Aeropuerto* (1970)— se vieron ampliamente descalificados por los sonados fracasos de películas como *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*, 1962), de Lewis Milestone, *Cleopatra* (1963), *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965), de George Stevens, *El extravagante Doctor Dolittle* (*Dr. Dolittle*, 1967), de Richard Fleischer, y *La estrella* (*Star!*, 1968), de Robert Wise. Además, producciones de alto presupuesto como *Hello Dolly!* y *La hija de Ryan* (*Ryan's Daughter*, 1970), de David Lean, contribuyeron a la definitiva crisis de la industria entre 1969 y 1970 y fueron algunas de las últimas realizaciones importantes de los estudios de Hollywood en 70 milímetros.

La calidad mejorada del equipo de Panavision, junto con las nuevas películas color de Eastman, significaron que a finales de los sesenta se había vuelto más barato y conveniente filmar en Panavision de 35 milímetros y hacer copias de 70 milímetros a partir de los negativos en 35 milímetros, de grano fino. De modo que casi todas las presentaciones en 70 milímetros en sus estrenos en las salas de Estados Unidos desde entonces resultaron ser ampliaciones. Hoy en día, podemos mirar con un poco de nostalgia hacia los sesenta y a sus muchos musicales de gran escala y sus epopeyas de época filmadas con las gigantes cámaras Todd-AO y en Panavision de 70 milímetros.

Las películas y las finanzas

Los rasgos principales del desarrollo financiero de la industria cinematográfica en Estados Unidos son bien conocidos y pueden describirse de modo sencillo. El período que va desde mediados de los años diez hasta 1930 se caracterizó por un crecimiento rápido y una enorme expansión. Todas las compañías se vieron gravemente afectadas por la Depresión a comienzos de los treinta, pero se recuperaron en la segunda mitad de la década. Al producirse un auge en la afluencia de público durante los años de la guerra, las recaudaciones se dispararon, pero a eso siguió un largo y prácticamente continuo decaimiento hasta principios de los setenta. La consiguiente recuperación fue encendida, y sostenida, por una serie de espectaculares éxitos de nuevos directores. Si bien la industria se mantuvo en una relativa estabilidad durante los ochenta y los noventa, la experiencia de las compañías individuales había variado en forma considerable. Universal, Warner Bros. y Disney fueron las compañías de éxito más duradero, mientras que la fusionada MGM/UA siguió luchando para mantenerse.

Introducción a las finanzas cinematográficas

Por su misma naturaleza, el cinematográfico es un negocio de alto riesgo y muy competitivo. Durante gran parte de su historia, las recaudaciones fueron bajas en relación con la inversión financiera y los riesgos involucrados. Existe una comprensión algo errónea sobre la duración que tuvo la época del auge en la afluencia del público y de las ganancias excepcionales. Los espectadores fueron atraídos por la novedad del sonido en 1929 y 1930, y regresaron a las salas durante la Segunda Guerra Mundial. Por el contrario, el período de cuatro décadas entre 1931 y 1971 se caracterizó por un declive del público y unas ganancias variables. Si bien la perspectiva corriente de la industria cinematográfica estadounidense indica un declive a partir de 1946, con ingresos altos, esto resulta extremadamente engañoso. El

período de guerra es bastante atípico; los ingresos eran artificialmente altos mientras que los estudios operaban muy por debajo de sus niveles máximos.

Un gran número de éxitos se concentró entre los años 1945 y 1947, como ocurrió durante el primer auge que comenzó con la introducción del sonido en 1929-1931. Por otra parte hubo poco éxitos reales antes de los cincuenta. El más extraordinario de todos (y es imposible calcular con exactitud sus ganancias) fue el apabullante éxito de *El nacimiento de una nación,* en 1915, mientras que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse,* 1921), de Rex Ingram, de Metro, fue el éxito más relevante de principios de los veinte. Al Jolson protagonizó para Warner *El loco cantor* (*The Singing Fool,* 1928), de Lloyd Bacon, el más importante éxito sonoro hasta el estreno de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), de Walt Disney, pero *Lo que el viento se llevó* aún puede considerarse como la película que más recaudó, siempre que se tenga en cuenta la inflación desde entonces. Su coste de 4,25 millones de dólares fue excepcional para la época, pero a finales de los cincuenta los presupuestos millonarios se habían vuelto demasiado familiares y la taquilla no logró mantenerse a la par. Hubo unos pocos grandes éxitos, como *Ben-Hur* y *Los diez mandamientos*, pero muchísimas otras epopeyas caras no lograron cubrir sus costes. La situación se prolongó a lo largo de los sesenta, cuando muchos de los estudios se involucraron en fusiones corporativas y diversificaron sus actividades en la producción de televisión, la industria discográfica y la publicidad.

Un punto de inflexión importante ocurrió entre 1969 y 1971, cuando un gran número de costosos fracasos, que dieron enormes pérdidas, forzaron a las compañías a recortar sus inversiones en producciones arriesgadas y onerosas. Pronto, no obstante, hubo una modesta recuperación en la taquilla y en las recaudaciones, mientras una nueva generación de jóvenes directores y productores —incluyendo a Francis Ford Coppola, George Lucas y Steven Spielberg— condujeron a una revitalización de Hollywood que llevó a los estudios principales a recuperar su mejor forma durante los años ochenta. Sin embargo, resulta de especial interés, a mediados de los ochenta, el desafío al dominio de los grandes estudios que significó la presencia de nuevos grupos de empresas, comparativamente menores, encabezados por Orion, Tri-Star y Carolco.

Perfil financiero de la industria

La industria cinematográfica en ciernes en Estados Unidos comenzó a principios de siglo como una diversa colección de pequeñas compañías. Si bien los principales productores y exhibidores se habían unido para formar juntos la Compañía de Patentes de Películas en 1908, aún en 1910-1912 seguían produciendo cortometrajes de un solo rollo y, al igual que los mercaderes de telas, vendiéndolos a razón del metro, con poco para diferenciarse salvo por los títulos y los nombres de las compañías; si bien Biograph, con Griffith, fue una excepción. Quedó a cargo de un grupo más aventurero de magnates el dar los primeros pasos hacia la transformación de la industria. Durante los años 1911 a 1914, cuando el Trust fue finalmente doblegado, figuras tan sobresalientes como Adolph Zukor, Carl Laemmle, Jesse Lasky y William Fox comenzaron a hacer largometrajes, a contratar estrellas y a expandirse en general.

Reaccionando a la amenaza que les planteaba Paramount, un grupo de dueños de cines importantes se unieron en 1917 para formar el Primer Circuito Nacional de Exhibidores y

pronto comenzaron a contratar estrellas de la talla de Charlie Chaplin y la propia Mary Pickford. Adolph Zukor contraatacaba desarrollando prácticas como la reserva en paquetes de películas, pensada para maximizar la rentabilidad de sus films, y comenzó a adquirir sus propias salas de cine como parte de una continuada política de expansión que debilitaría profundamente a First National a mediados de los veinte. En tanto, los estudios Fox y Universal siguieron creciendo, UA se formó en 1919 y Loew's, el gigante de las exhibidoras, se hizo cargo de Metro en 1920.

La competencia no hizo más que acrecentarse en los años veinte. Las grandes compañías rivalizaban entre sí para contratar grandes estrellas, mejorar sus instalaciones para la producción y seguir fortaleciendo su posición como corporaciones integradas verticalmente al expandir su derecho de propiedad sobre películas y salas de cine.

Hacia 1920, las ganancias anuales de Paramount habían crecido hasta la impresionante cantidad de cinco millones de dólares. Aunque golpeado por la recesión de 1922, el estudio pronto se recuperó y fortaleció. Los ingresos llegaron a más de 5 millones de dólares entre 1924 y 1926 y seguían creciendo. Un ciclo similar fue experimentado por la más pequeña Fox, cuyas ganancias, aunque importantes, eran apenas la mitad que las de Paramount. Ciertamente, la recesión sólo produjo un retroceso breve en la industria del cine en general, y ésta siguió creciendo con fuerza a mediados de los veinte. El ritmo se aceleró en los años siguientes, siendo los más notables avances los de Loew's, Fox y un nuevo principiante, Warner Bros., los cuales desafiaron la supremacía de Paramount.

El desafío más importante fue el que supuso Loew's/Metro. La compañía había sido superficialmente comparada en tamaño con Fox a principios de los veinte, pero fue pronto transformada por una fusión con las compañías Goldwyn y Mayer en 1924. Al año siguiente, la nueva Loew's/MGM ya estrenaba la primera de sus películas de éxito y sus ganancias de 1926 se equipararon con las de Paramount.

Por esa misma época, Warner Bros, seguida por Fox, comenzaba a experimentar con el sonido. Según el *Motion Picture Almanac* (la fuente de referencia básica para la industria) de 1931, estas dos compañías, junto a Paramount, encabezaron la actividad con una inversión masiva de más de 20 millones de dólares cada una, con nuevos platós y equipamientos, entre 1925 y 1930, que representaba algo menos de la mitad de la inversión de toda la industria, cuyo total superaba los 110 millones. Durante aquellos años se produjo un gran incremento en la inversión extranjera en la industria del cine, en gran parte relacionado con el paso al cine sonoro y estimulado por el enorme crecimiento en la afluencia de público. Los hallazgos del *Motion Picture Almanac* muestran que, desde abril de 1928 hasta abril de 1931, el número de accionistas en Fox, Paramount y Warner Bros. pasó de alrededor de 20.000 a unos 63.000.

Fox y Warner tuvieron su primer éxito con el sonido en 1927 y ya en 1928 sus ganancias subían rápidamente. Siguieron creciendo simultáneamente en muchas direcciones, incluyendo una importante adquisición de salas de cine. William Fox intentó (pero falló) llevar a cabo el mayor golpe de todos al fusionar su estudio con MGM para crear una única y gigantesca corporación; Warner Bros. compró una importante participación en First National en 1928 como primer paso hacia una absorción completa al año siguiente; y David Sarnoff, cabeza de la gigantesca Radio Corporation of America (RCA), impulsó la formación de una nueva compañía cinematográfica importante, RKO Radio, a partir de una fusión de Film Booking Offices of America (FBO) con el circuito teatral Keith-Albee-Orpheum, seguida por la compra de Pathé, que se completó a comienzos de 1931.

La enorme popularidad de las primeras películas sonoras había suavizado el impacto inicial de la Depresión, pero en 1931 la novedad del sonido se había esfumado. Pasando del auge al fracaso en el transcurso de unos pocos años, las fluctuaciones cíclicas del negocio del cine alcanzaron su punto álgido a comienzos de los años treinta, estableciendo un patrón para años posteriores. Las ganancias totales de más de 50 millones de dólares reconocidas por los ochos estudios principales en 1930 se habían convertido en pérdidas de 56 millones en 1932. El ciclo se extremó aún más a causa de los altos impuestos en la propiedad de los cines. Si bien las salas eran una baza útil y contribuían con ganancias durante los años buenos, podían resultar un compromiso engorroso cuando los espectadores eran escasos. (Esto fue sobre todo visible en el caso de Paramount, que obtuvo las ganancias más altas entre las de todas las compañías líderes durante los años 1929 y 1930. Si bien entonces tenía pocas películas exitosas, controlaba más de 1.000 cines en Estados Unidos, y fue por ello también que sufrió las pérdidas más grandes cuando golpeó la Depresión; en 1932 sus números en rojo alcanzaban los 21 millones de dólares.)

Como resultado de la agitación financiera y del período de transición que tuvo lugar a comienzos de los treinta, la forma de la industria había quedado más o menos establecida para los siguientes doce años. MGM, la única compañía que se mantuvo solvente a lo largo de los peores años, emergió como líder de la industria, con Paramount, Fox y Warner Bros., sus principales rivales, gravemente heridas por la Depresión. Estas tres se pusieron al nivel de MGM en los años cuarenta, pero todas resultaron muy afectadas por el declive en la asistencia del público durante los años de la posguerra.

Para las tres *majors* más pequeñas y RKO, el asunto giraba en torno a unas ganancias minúsculas o nulas. Columbia fue la que quedó mejor parada y logró mantener un crecimiento sostenido aunque poco espectacular. Universal y Columbia sólo tuvieron años buenos durante los cuarenta, pero a comienzos de los cincuenta, junto con la recientemente reorganizada United Artists (que permanecía luchando desde los cuarenta), se combinaron para competir con las empresas más grandes (excepto en lo que respecta a las salas de cine) en los más equilibrados términos hasta el momento. (Sólo RKO cayó y casi sucumbe por completo debido a las maniobras de su excéntrico propietario, el millonario Howard Hughes.)

Si bien no ha sido expresado con suficiente claridad, es evidente que la industria de cine en su totalidad nunca se recuperó por completo de los problemas que experimentó durante los años de la Depresión. Las ganancias de casi todas las compañías se habían recuperado en parte entre 1935 y 1937, pero luego volvieron a caer, tras ser golpeadas por la recesión de 1938, y siguieron siendo erráticas e impredecibles (con la única excepción de MGM). Con todo, durante la mayor parte del período 1934-1941, la producción estaba en sus niveles máximos, ya que cada estudio producía alrededor de 50 películas A y B al año. Las ganancias siguieron siendo bajas o inexistentes, a pesar de que la afluencia de público se había recuperado de los peores años de la Depresión, y de que las compañías eran dueñas de sus propias salas. Más aún, hacían uso de diversas prácticas supuestamente ventajosas y coercitivas, como la reserva de películas en paquetes, la fijación de precios y la discriminación contra los pequeños exhibidores independientes; prácticas todas que serían reguladas por el Decreto Gubernamental de Consentimiento de los años cuarenta.

Evidentemente, el clásico sistema hollywoodiense de producción y distribución por parte de los estudios no era globalmente rentable. No sólo alentaba la excesiva cantidad de películas, con demasiados largometrajes estrenados para ganar mucho, sino que el alto coste de

las películas de calidad obligaba a las mejores y más populares películas a tener que luchar para salir adelante o para producir alguna ganancia. La mayor parte de los largometrajes de alta calidad costaban un millón de dólares o más, y muchas de las más conocidas y prestigiosas producciones fueron presupuestadas entre 1,5 y dos millones de dólares. Como esta cifra coincidía exactamente con lo que una película de éxito podía esperar ganar en Estados Unidos en aquella época, significaba que muchas producciones perdían dinero.

Esta perspectiva del sistema de producción se vio reforzada por el desarrollo que tuvo lugar a mediados de los cuarenta, cuando la cantidad de películas estrenadas por los ocho estudios principales disminuyó a alrededor de un tercio de su nivel de finales de los años treinta; y la de las cinco compañías restantes cayó aún más. (En esa época prácticamente habían dejado de producir películas de serie B.) Sin embargo, las ganancias establecían nuevos récords, que incluso superaban los niveles más altos registrados en los primeros años del cine sonoro, entre 1929 y 1930. Las películas por sí solas resultaban un negocio excepcional, y se sostenían durante semanas en exhibición; muchos de los grandes éxitos de la década se concentraron entre 1945 y 1947. Pero fue un *boom* extraño, con la producción en su nivel más bajo desde la introducción del sonido. Para completar el ciclo, el número de estrenos se elevó ligeramente a finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta mientras que las ganancias permanecieron en niveles bajos a lo largo de esos años tras haber declinado rápidamente entre 1947 y 1948.

Los índices que aportan mayor claridad acerca del funcionamiento de la industria durante esos años son aquellos que miden la relación entre los ingresos de taquilla y el total del gasto del consumidor en otras actividades recreativas (tal como lo explica el Departamento de Comercio de Estados Unidos). Éstos indican que ir al cine era más popular a comienzos de los treinta y nuevamente durante la guerra. La atracción que ejercían las primeras películas sonoras fue seguida, durante la Depresión, por una etapa en la cual las películas se mantuvieron populares en comparación con otras formas de espectáculo, ya que resultaban una forma relativamente barata de entretenimiento. Pero en 1934 comenzó un declive gradual y continuo. Si bien hubo una muy breve recuperación durante la guerra, cuando la opción de entretenimiento y las oportunidades para gastarse el dinero eran limitadas, en los últimos años de la guerra (1944-1945) los índices cayeron rápidamente cuando la gente encontró nuevas formas de gastar su dinero. Aunque, en términos absolutos, el gasto en películas seguía siendo elevado, los datos indican que ya en 1964 la afluencia de público volvía a caer y que el auge de la posguerra había sido un fenómeno muy particular. Esta información también deja en claro cuán engañosa es la visión oficial sobre el declive de la industria cinematográfica estadounidense, según la cual la caída de asistencia de público y las ganancias de las compañías son una consecuencia de la posguerra y datan de 1947, ignorando el hecho de que muchas de las debilidades y los problemas se remontan a la década de los treinta.

Si bien todos los estudios fueron perjudicados por el declive de la posguerra, las experiencias individuales de cada compañía variaron en forma considerable. Paramount, Fox y Warner Bros. continuaron obteniendo ganancias razonables durante algunos años, en contraste con MGM y RKO, que experimentaron una repentina caída en 1947 y 1948. Para MGM esto marcó el fin de sus muchos años como el estudio más lucrativo de Hollywood, mientras que el caprichoso estilo de dirección del nuevo dueño de RKO, Howard Hughes, condujo a una acelerada caída de ese estudio a comienzos de los cincuenta. El año 1948 también fue malo para Columbia, Universal y United Artists, pero las tres recuperaron su nivel

durante los cincuenta. UA fue resucitada por un nuevo equipo de dirección y Universal se benefició de la fusión con Decca Records en 1952. Como no poseían salas de cine, estas dos compañías se evitaron los problemas que experimentaban las otras cinco compañías principales, que tuvieron que vender sus salas, según los términos del Decreto Gubernamental de Consentimiento.

Este proceso de separación de poder, en general, es considerado como uno de los factores más importantes que contribuyeron al declive de los estudios a comienzos de los cincuenta. Se ha sugerido, por ejemplo, que la reducción general en el número de largometrajes se debió al hecho de que los estudios ya no necesitaban producir una cantidad determinada de películas para llenar sus propias salas a lo largo del año. No obstante, el número de películas estrenadas por las cinco compañías principales en realidad se *incrementó* levemente a comienzos de los cincuenta. El consiguiente declive, según parece, estaba relacionado con otros cambios en la industria cinematográfica. Aproximadamente desde 1954, las grandes compañías producían menos películas pero más caras, filmadas en color y utilizando los procedimientos de Cinemascope o VistaVision recientemente introducidos, mientras que la sostenida caída en la afluencia de público a finales de los cincuenta fue obviamente el factor más importante de todos. En consecuencia, se puede argumentar que, desde la perspectiva de los estudios, la forzada venta de sus salas de cine llegó en el momento indicado.

Muchos otros cambios importantes sucedían durante esos años dentro de la industria del cine, como la creación de nuevas gerencias que asumían el control de algunas compañías. Se expandieron en otras áreas del entretenimiento tales como la industria discográfica, la publicidad y, sobre todo, la producción televisiva, mientras que reducían las actividades de producción de películas y sus onerosas listas de personal contratado. Más significativamente, llegaron a depender más que nunca de acuerdos con productores independientes para poder suministrar un programa completo de estrenos cada año.

En un esfuerzo por atraer nuevamente al público a los cines, muchas nuevas películas se filmaban en color y por medio de los nuevos procedimientos de pantalla panorámica que fueron introducidos y ampliamente promocionados durante el período de 1951-1954. Estas películas fueron enormemente exitosas durante un tiempo. Como las compañías realizaban menos películas a través de producciones más acotadas y con los costes bajo control, los ingresos y las ganancias se elevaron a medidados de los cincuenta, pero el valor de la novedad se volvió a desgastar y el público, una vez más, comenzó a mermar.

Las ganancias alcanzaron su cima en 1955 y cayeron a finales de los cincuenta prácticamente para todos los estudios a excepción de United Artists, donde un nuevo equipo directivo inició una revitalización que se prolongó a lo largo de la década. Estos nuevos ejecutivos del estudio aprovecharon el hecho de que la compañía no producía películas propias sino que podía dedicar todos sus esfuerzos a realizar los acuerdos más favorables con los principales independientes. Es difícil, a causa de sus ingresos y de otras transacciones especiales, determinar cuán bien o mal funcionaban estas compañías durante esos años. Las dificultades financieras de Fox durante el período 1959-1960, por ejemplo, fueron disfrazadas a través del ingreso sustancial que se percibió por la venta de algunos terrenos del estudio, mientras que Warner Bros. continuó registrando pequeñas ganancias gracias al ingreso de sus producciones de televisión y a la venta de sus viejas películas para su exhibición en la televisión.

Durante esos mismos años también se produjeron cambios importantes en la situación internacional de casi todas las compañías. Hicieron un esfuerzo especial para expandir sus

actividades fuera de Estados Unidos, tanto en distribución como en producción. Las estrellas de cine y las películas estadounidenses tenían un atractivo mundial y los ingresos en el extranjero ayudaron a compensar la caída de las recaudaciones de taquilla dentro del país. Al mismo tiempo, las compañías invirtieron sumas importantes para filmar fuera, atraídas por los bajos salarios (y otros costes) junto con escenarios pintorescos o exóticos. Italia y España en particular se usaron a menudo para filmar costosas producciones épicas en los años cincuenta y comienzos de los sesenta, mientras que las compañías de Hollywood hacían importantes inversiones en la industria cinematográfica británica durante los sesenta.

El período de dos décadas desde principios de los cincuenta hasta principios de los setenta marcó una confusa, difícil y prolongada transición para los estudios. El viejo estilo de dirección personal que habían implementado los magnates, fuertemente afianzados en sus poltronas, llegó a su fin, y una nueva generación de jefes de estudio fue contratada a finales de los sesenta y comienzos de los setenta. Muchos de ellos provenían de agencias descubridoras de talentos, como parte de la renovación de la industria que tuvo lugar durante esos años.

De hecho, las compañías no habían logrado detener el declive en la afluencia del público. Luchando por obtener ganancias razonables, eran vulnerables a eventuales fusiones o ventas, si bien lograban mantener el aura glamorosa tradicionalmente asociada a Hollywood. Así, podían

PORCENTAJES VARIABLES EN EL MERCADO CINEMATOGRÁFICO, 1939-2002
(CIFRAS COMO PORCENTAJE DEL TOTAL)

<table>
<tr><th>Compañía</th><th>1939</th><th>1949</th><th>1956</th><th>1964</th><th>1972</th><th>1980</th><th>1986</th><th>1990</th><th>1995</th><th>2002</th></tr>
<tr><td>Columbia*</td><td>7</td><td>8</td><td>9</td><td>15</td><td>9</td><td>14</td><td>9</td><td>14</td><td>13</td><td>17</td></tr>
<tr><td>Fox</td><td>17</td><td>21</td><td>18</td><td>8</td><td>9</td><td>16</td><td>8</td><td>14</td><td>8</td><td>12</td></tr>
<tr><td>MGM</td><td>22</td><td>22</td><td>17</td><td>17</td><td>6</td><td rowspan="2">7</td><td rowspan="2">4</td><td rowspan="2">3</td><td rowspan="2">6</td><td rowspan="2">4</td></tr>
<tr><td>United Artists</td><td>7</td><td>4</td><td>10</td><td>16</td><td>9</td></tr>
<tr><td>Paramount</td><td>14</td><td>14</td><td>13</td><td>17</td><td>22</td><td>16</td><td>22</td><td>15</td><td>10</td><td>7</td></tr>
<tr><td>Universal</td><td>7</td><td>7</td><td>10</td><td>12</td><td>5</td><td>20</td><td>9</td><td>14</td><td>13</td><td>7</td></tr>
<tr><td>Warner Bros.</td><td>14</td><td>11</td><td>15</td><td>6</td><td>18</td><td>14</td><td>12</td><td>13</td><td>16</td><td>12</td></tr>
<tr><td>RKO</td><td>9</td><td>9</td><td>4</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Disney/ Buena Vista</td><td>1</td><td>1</td><td>1</td><td>9</td><td>5</td><td>4</td><td>10</td><td>16</td><td>19</td><td>13</td></tr>
<tr><td>Otras**</td><td>4</td><td>3</td><td>3</td><td>1</td><td>16</td><td>9</td><td>25</td><td>11</td><td>15</td><td>26</td></tr>
</table>

* Incluye Tri-Star desde 1990.
** Incluye Orion, Tri-Star, etc. en 1986, DreamWorks, New Line, Miramax, etc. en 2002.

ser considerados como adquisiciones atractivas y deseables por parte de algunas corporaciones ajenas a la industria del entretenimiento, al igual que aquellos ya involucrados en otras áreas de los medios y del mundo del espectáculo, como el gigante MCA, encabezado por Lew Wasserman, que le echó el ojo a Universal a comienzos de los sesenta.

La compra de Universal por parte de MCA se realizó en 1962, y fue la primera de las muchas fusiones que se realizaron en los sesenta y que continuaron (y aceleraron) el proceso de diversificación ya en marcha desde principios de los cincuenta. Al mismo tiempo, el control de muchas de las compañías pasó así a manos de una nueva estirpe de poderosos ejecutivos mediáticos. En 1966, Paramount fue comprada por Gulf + Western, encabezada por Charles Bluhdorn; la Transamerica Corporation compró United Artists en 1967; y ese mismo año Seven Arts, de Eliot Hyman, se fusionó con Warner Bros., que luego fue comprada en 1969 por Kinney National Services, encabezada por Stephen J. Ross.

A pesar de que Columbia, Fox y MGM siguieron siendo compañías independientes, también continuaron diversificando sus actividades, de manera que la producción de cine y su distribución se convirtieron en actividades secundarias.

Entre los beneficios obvios de este nuevo sistema estaba el hecho de que las compañías de cine podían utilizar los recursos de la compañía asociada para financiar nuevas películas, mientras que la diversificación significaba que resultaban menos vulnerables a las fluctuaciones de la notoriamente volátil industria cinematográfica. La caída de los ingresos de Warner Bros. entre 1968 y 1970, por ejemplo, fue parcialmente suavizada por el aumento en los ingresos provenientes de la televisión, la discográfica y el negocio de la música en general. Pero también podía darse la situación opuesta, como lo aprendió Warner a su pesar entre 1983 y 1984, cuando las enormes pérdidas experimentadas por su subsidiaria de videojuegos, Atari, causó una crisis importante a la compañía.

Debe señalarse que las fusiones de los sesenta no hicieron más que llamar la atención sobre la mutante naturaleza de las compañías de cine. Muchos escritores han deplorado el hecho de que los magnates a la antigua usanza fueran reemplazados por negociantes obstinados más ávidos por hacer dinero que por filmar películas, como si esto fuera un repentino cambio que tuvo lugar en detrimento de la realización cinematográfica en Hollywood. Ciertamente, no fue más que la culminación de una tendencia afianzada durante muchos años, por la cual los estudios perdieron su particular carácter personal y comenzaron a apoyarse gradualmente en acuerdos de distribución con productores, estrellas y directores independientes.

La hora de la verdad llegó a finales de los sesenta y comienzos de los setenta cuando un gran número de producciones costosas fracasó en la taquilla; las pérdidas combinadas de las principales compañías fueron mayores entonces que en ningún otro período desde 1931-1932, los años de la Depresión. Así, el nuevo sistema de control corporativo tuvo que enfrentarse a su primera y más importante prueba de resistencia. Si bien ninguna de las compañías quebró, hubo muchos cambios administrativos; la más importante reorganización la realizó MGM. El financiero de Las Vegas Kirk Kerkorian tomó el control, vendió los activos del estudio, recortó la producción, canalizó nuevas inversiones en el gigantesco Gran Hotel MGM y renunció a la sucursal de distribución del estudio en 1973.

Los veinticinco años de declive en la afluencia de público tocaron fondo en esa época. En el período 1974-1975 la venta de entradas se recuperó en apenas algo más de mil millones al año y desde entonces siguió fluctuando levemente, alcanzando puntos álgidos de venta en

1978-1979 y 1981-1984. Si bien los enormes ingresos en general se sostuvieron bien, en particular con ganancias provenientes de la venta de vídeo como una nueva forma de ingreso complementario en los ochenta, las distintas compañías experimentaron considerables variaciones.

Durante la reorganización y el ajuste dentro de la industria que tuvo lugar durante los críticos años setenta, Paramount, Universal y Warner Bros. surgieron como los nuevos líderes, mientras que Columbia resultó más lenta para recuperarse y Fox experimentó unos altibajos críticos. United Artists continuó distribuyendo muchas producciones de calidad y obtuvo ganancias razonables, aunque no inmensas, a lo largo de los setenta.

Tal como sucedió a lo largo de la historia de la industria estadounidense durante alrededor de 60 años, el pequeño número de *majors* continuó dominando el mercado del cine. Así, tan pronto como a comienzos de los ochenta, los seis estudios principales (con MGM/UA funcionando como distribuidora única) representaron casi el 90% de los ingresos de derechos de reproducción del mercado de América del Norte. No obstante, hubo nuevos factores a tener en cuenta: el prolongado éxito de Orion Pictures (fundada en 1978 por un grupo de importantes ejecutivos procedentes de UA), la recientemente creada Tri-Star Pictures y una mayor incursión de la compañía Disney en las películas para adultos a través de su subsidiaria Touchstone. Sumado a ello, hubo un mayor incremento en el tamaño y la influencia de un gran número de otras compañías independientes y el indicio de que esto marcaría el comienzo de un cambio en cuanto al poder de los grandes estudios. Pero este desafío de las compañías independientes demostró ser efímero. Muchas de las principales independientes, junto a compañías pequeñas, experimentaron problemas graves a finales de los ochenta y se fusionaron o quebraron, mientras que sólo Disney creció y prosperó. Firmemente establecida como un gran estudio durante 1987-1990, Disney ocupó la posición de líder del mercado por primera vez en 1988, con el éxito de *Quién engañó a Roger Rabbit* (*Who Framed Roger Rabbit?*), de Robert Zemeckis, junto con *Good Morning, Vietnam*, de Barry Levinson, algo que se repetiría en 1990.

Aparte de Disney, las otras seis compañías principales representaron apenas un poco más del 60% del mercado estadounidense durante 1986-1990, pero parecieron perder algo de estabilidad durante los noventa, tras una serie de fusiones y compras que trajeron nuevas inversiones extranjeras a la industria del cine, sobre todo provenientes de Japón. La fusión de Time Inc. con Warner Communications para formar una gigantesca corporación mediática del mundo del espectáculo en 1989 fue pronto seguida por la compra que hizo Sony de Columbia Pictures a Coca-Cola, mientras que Pathé Communications, de Giancarlo Parretti, compró MGM/UA a Kirk Kerkorian en 1990, y la compra que hizo Matsushita de MCA y Universal tuvo lugar el mismo año. (Para una actualización de estos movimientos desde 1990 véase la introducción a la tercera edición.)

Los costes de las películas y los éxitos y fracasos de taquilla

Durante la época del cine mudo, cuando las películas se hacían más largas y la producción de cine se volvía más sofisticada, los costes de las películas se elevaron de forma sostenida. El desarrollo de nuevas cámaras, equipos de iluminación y otros accesorios significó un aumento en el tamaño de un equipo de filmación convencional, así como en el número de técnicos especializados que hacían falta para cada película. Los decorados y el vestuario se hicieron

más elaborados y hubo mayor cuidado en cuanto a la elección de escenarios para filmar. Más importante aún, sin embargo, fue la competencia que hubo entre las compañías principales por atraer a las estrellas de cine más importantes ofreciéndoles salarios altísimos.

Durante el primitivo período de 1908-1910, un rollo de película —formato estándar de la época— podía ser producido por unos 1.000 o 1.500 dólares pero a mediados de la década de los diez una película de cuatro o cinco rollos significaba una inversión de 20.000 a 30.000 dólares. Muchas de las compañías más pequeñas estaban cansadas de los altos costes y de los riesgos que implicaba la producción de largometrajes, y trataron de mantener los gastos al nivel más bajo posible. Así, *Traffic in Souls* (1913), de George Loane Tucker, de Universal, y el primer largo de Fox, *Life's Shop Window* (1914), de J. Gordon Edwards, fueron ambas terminadas a un coste límite de 6.000 dólares. Como ambas películas fueron igualmente exitosas, ofrecieron un gran impulso a sus respectivas compañías en su lucha por establecerse dentro de la siempre balbuceante industria que crecía a toda velocidad.

En aquellos primeros días de producción de largometrajes, había claramente un amplio margen para obtener buenas ganancias, como lo descubrieron Jesse Lasky y Cecil B. DeMille con su primera película, *The Squaw Man*, en 1914. Presupuestada en 25.000 dólares, costó en realidad casi el doble, pero de todos modos resultó ser popular y lo bastante rentable como para asegurar el éxito del despegue de su nueva compañía productora.

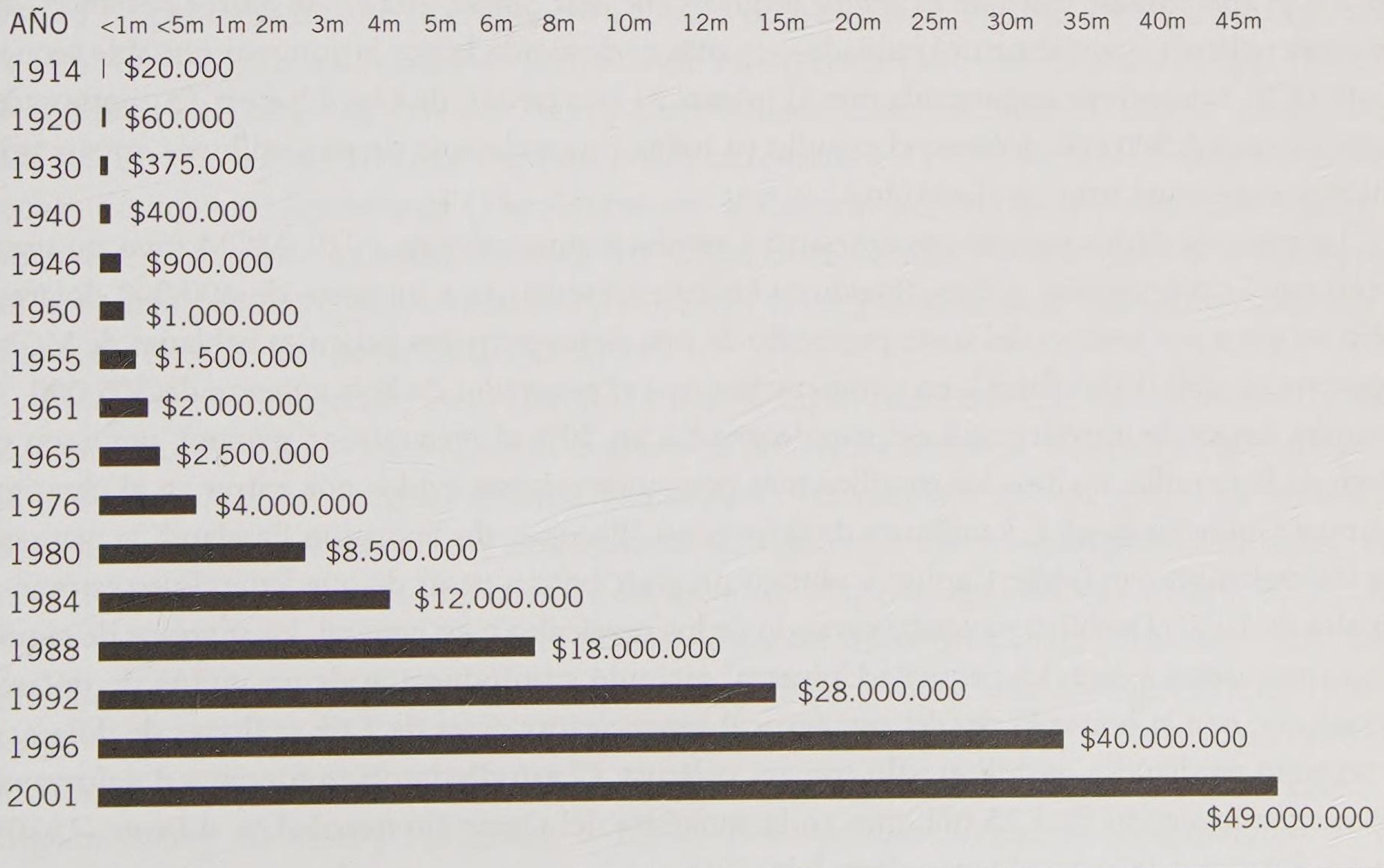
D. W. Griffith gastó la suma relativamente excesiva de 36.000 dólares, dos veces más que el presupuesto original, en su primer largo, *Judith de Bethulia* (*Judith of Bethulia*, 1913) de cuatro rollos, que probablemente perdió dinero. Pero su deseo de seguir dirigiendo solamente largometrajes lo llevó a una pelea con los gerentes de Biograph. A finales de 1913 dimitió tras más de seis años como director principal de la compañía, uniéndose a Reliance-Majestic, donde produjo una gran cantidad de películas antes de sumergirse en la producción independiente de la tremendamente ambiciosa epopeya *El nacimiento de una nación*. Con doce rollos de extensión completados a un coste de 100.000 dólares, una suma excepcional para la época, la película se estrenó a comienzos de 1915 y resultó ser una de las producciones más rentables de la historia del cine y la más exitosa película muda de la historia, si bien el propio Griffith sólo percibió una fracción del total de las ganancias. (Como fue distribuida según la base de los «derechos de estado» —los derechos no concedidos al gobierno federal—, resulta difícil conocer la cifra exacta de sus ingresos, si bien estimativos fiables sugieren que los ingresos en Estados Unidos fueron de más de 10 millones de dólares. La compañía de Louis B. Mayer, por ejemplo, ganó un millón tan sólo con la franquicia de Nueva Inglaterra.) Desafortunadamente, Griffith perdió la mayor parte de los 400.000 dólares que invirtió en su notable película siguiente, la ya clásica *Intolerancia*, que fracasó en la taquilla.

Los costes se elevaron en forma sostenida a finales de los años diez, mientras la industria continuaba su veloz ritmo de expansión. Hacia 1920, el gasto promedio de un largometraje se estimaba en 60.000 dólares y era casi el doble de esa suma en la gigantesca Paramount, donde las películas más importantes se presupuestaban por encima de los 150.000 dólares. En Fox, el coste medio de una película se elevó de 42.000 dólares en 1916-1918, a 67.000 a comienzos de los veinte, y siguió elevándose, al igual que lo hicieron los costes de los demás estudios principales, que se dedicaron a producir películas de mejor calidad y más caras. A finales de la época del cine mudo (1927-1928) el gasto medio de una película de Fox se había elevado a 190.000 dólares, pero aún estaba sustancialmente por debajo de los 275.000 de MGM.

La feroz competencia entre las compañías líderes comenzó a perfilarse mejor durante los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, con uno o dos grandes éxitos al año desde 1919 y hasta la llegada del sonido. Lo que pronto salta a la vista es el importante papel que desempeñaron las estrellas de cine. First National, por ejemplo, tenía contratadas a muchas de las estrellas más importantes y también algunos productores independientes, y tuvo sus éxitos más arrolladores con *Daddy Long Legs* (1919), con Mary Pickford, *El chico* (*The Kid*, 1921), el primer largometraje de Charles Chaplin, y *Smilin' Through* (1922), de Sidney Franklin, con Norma Talmadge, mientras que los éxitos de Paramount fueron la plataforma multiestelar de *El milagro* (*The Miracle Man*, 1919), de George Loane Tucker, con Betty Compson, Thomas Meighan, Elinor Fair y Lon Chaney, seguida por dos de Rodolfo Valentino: *El caíd* (*The Sheik*, 1921), de George Melford, y *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1922), de Fred Niblo. Unos pocos éxitos provenientes de los otros estudios incluyeron el primer gran éxito de UA: *Las dos tormentas* (*Way Down East*, 1920), de D. W. Griffith, con Lillian Gish y Richard Barthelmess, y el éxito fenomenal de Metro *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que fue dirigida por Rex Ingram y popularizó el nombre de Rodolfo Valentino.

Estas dos últimas películas costaron unos 800.000 dólares aproximadamente, una suma elevada en esa época. Pero con los costes en alza, un presupuesto de un millón se transformó pronto en algo corriente. *Esposas frívolas* de Erich von Stroheim, que costó apenas algo más de un millón en 1921, fue un caso único en Universal, que siempre se preocupaba por no derrochar. No obstante, Douglas Fairbanks invirtió un millón y medio en su espectacular producción de *Robin de los bosques* (*Robin Hood*), de Allan Dwan, en 1922, y más tarde ese mismo año Paramount terminó de filmar *La caravana de Oregón* por casi 800.000 dólares, la epopeya del oeste más ostentosa hasta ese momento y un proyecto favorito del jefe de

COSTE DE UN FILM PROMEDIO EN ESTADOS UNIDOS ENTRE 1914 Y 2001



producción Jesse Lasky. Cecil B. DeMille no se quedó muy atrás con su versión de *Los diez mandamientos* (1923), que alcanzó la cifra de 1,8 millones de dólares.

Afortunadamente para Paramount y Douglas Fairbanks, todas estas películas [junto con la costosa *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924), de Raoul Walsh] demostraron ser una mina de oro. Pero otras compañías no tuvieron tanta suerte. Universal perdió alrededor de 250.000 dólares con *Esposas frívolas*, y D. W. Griffith, con *Las dos huerfanitas* (*Orphans of the Storm*), también finalizada y estrenada en 1922, costó alrededor de un millón y no alcanzó a cubrir los gastos. De manera análoga, la producción de Cosmopolitan *La hermana del rey* (*When Knighthood Was in Flower,* 1922), de Robert Vignola, protagonizada por Marion Davies, que fue financiada por William Randolph Hearst, el magnate de la prensa y amante de Davies durante muchos años, costó un millón y medio y no pudo recuperar esa suma en la taquilla. En 1923, poco antes de fusionarse con la recientemente formada MGM, la Goldwyn Company se embarcó en una lujosa versión fílmica de *Ben-Hur* en Italia. Cuando la complicada producción finalizó bajo la nueva gerencia de Irving Thalberg y Louis B. Mayer, el coste había subido a casi cuatro millones, mucho más allá del punto en el que la película podía esperar recuperar los gastos; aun así funcionó extremadamente bien en la taquilla y ayudó a consolidar el nombre del nuevo estudio.

La aparición de MGM con algunos éxitos en su primer año completo de operaciones marcó el comienzo de una nueva actitud respecto de la competencia en el Hollywood de finales de los años veinte. Lo más sorprendente fue el alcance que tuvo el éxito tanto de Fox como de Warner Bros. Habiendo mejorado en general la calidad de sus películas, Fox disfrutó de éxitos continuados a partir de *El precio de la gloria* (1926) y *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven,* 1927), de Frank Borzage, seguidas por muchas películas sonoras tempranas y musicales tales como *Un plato a la americana* (*Sunny Side Up,* 1929), de David Butler. Sin embargo, adaptándose al sonido a la zaga de Fox, estaba la por entonces diminuta Warner Bros., que obtuvo un gran impulso con el apabullante éxito de *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer,* 1927), de Alen Crosland —la primera película (parcialmente) hablada—, y más tarde ayudada por la aun más rentable secuela de 1928, también protagonizada por Al Jolson, *El loco cantor*, de Lloyd Bacon. (Aunque cada una sólo costó 500.000 dólares, el estudio ya había invertido más de tres millones en sus primitivos experimentos con el sonido.)

La mayoría de los estudios se apresuró a producir musicales en 1929. MGM tuvo un gran éxito con la primera del grupo, *Broadway Melody,* completada a un coste de 400.000 dólares, sólo un poco por encima del coste promedio de una de las primeras películas habladas de MGM (que era de 360.000 dólares), en comparación con el promedio de Fox, que era de 305.000. A grandes rasgos la introducción del sonido añadió un 30% al presupuesto general, pero con el auge de la taquilla, incluso los estudios más pequeños estaban ávidos por entrar en el circuito. Samuel Goldwyn gastó 1,3 millones de dólares en *Whoopee*, de Thornton Freeland, la primera de sus películas con Eddie Cantor, y obtuvo un gran éxito a pesar de que, cuando se estrenó a finales de 1930 el público ya estaba cansado de los musicales y, en general, los ingresos de taquilla comenzaban a caer. La pequeña Universal secundó su producción de un millón de dólares *Broadway*, con la lujosa *El rey del jazz* (con el extravagante coste de 1,65 millones de dólares), y terminó perdiendo un millón sólo con esa película. El estudio también fue muy desafortunado con su inversión de 1,25 millones en la ganadora del Oscar *Sin novedad en el frente* (1930), que a duras penas logró obtener algún beneficio.

El impacto global de la Depresión económica a comienzos de los treinta significó que los presupuestos cinematográficos cayeran durante un tiempo mientras que los estudios luchaban por recortar sus costes y permanecer solventes. MGM emergió entonces como la única compañía rentable, capaz de continuar produciendo una gran cantidad de películas caras. Ocupando el lugar más alto del mercado, el promedio de los presupuestos de MGM se elevó de 450.000 dólares a comienzos de los treinta hasta los 700.000 a finales de la década. Sin embargo, a comienzos de los treinta era extraño que una producción, incluso de MGM, costara un millón; pero en los últimos años casi todos los estudios se habían recuperado de los peores efectos de la Depresión y competían en la producción de películas de calidad. Pero los ingresos tardaron en recuperarse y las ganancias seguían siendo pequeñas. Si bien los parámetros de producción se mantenían altos, algo similar ocurría con los costes de producción. Una hojeada a muchas de las películas más prestigiosas de la época muestra que una proporción sorprendentemente grande de ellas perdió dinero, mientras que relativamente pocas obtuvieron ganancias suficientes. Como muchos de los grandes éxitos lograban ventas dentro de Estados Unidos de tan sólo alrededor de un millón y medio a finales de los treinta, una vez que el coste de la película sobrepasaba la marca del millón, sus posibilidades para obtener una buena ganancia se volvieron relativamente escasas, como sucedió con *Las cruzadas* (*The Crusades,* 1935, Paramount), de Cecil B. DeMille, por ejemplo.

Un patrón más o menos similar puede discernirse en algunos estudios de cine en los que las estrellas y los directores podían acceder a unos presupuestos incluso más altos, y en muchos casos alcanzaban el punto en el que sus películas ya no podían resultar rentables. Así, la intención tanto de Fox como de Warner Bros. de producir películas más exuberantes que pudieran competir con MGM chocó con las limitaciones que imponía la taquilla. Warners sólo logró recuperar los gastos con sus primeras producciones de un millón de dólares, *El sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*, 1935), de William Dieterle y Max Reinhardt, y *El caballero Adverse* (*Anthony Adverse,* 1936), de Mervyn LeRoy; luego perdió dinero en películas de alto presupuesto a finales de los treinta, algunas de ellas protagonizadas por Errol Flynn o filmadas en Technicolor, incluyendo *The Prince and the Pauper* (1937), de William Keighley, *The Private Lives of Elizabeth and Essex,* de Michael Curtiz, *Dodge, ciudad sin ley* y *Juárez*, de William Dieterle, todas estrenadas en 1939. Incluso el soberbio espectáculo de *Robin de los bosques* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), de William Keighley y Michael Curtiz, costó unos inquietantes 1,9 millones de dólares, y por lo tanto sólo consiguió un beneficio pequeño. (No sorprende que Warner Bros. prácticamente hubiera renunciado a filmar en Technicolor hacia finales de 1939.)

El jefe de producción de Fox, Darryl F. Zanuck, logró asimismo reflotar el estudio durante el período 1936-1937, pero encontró graves problemas a finales de los treinta con sus producciones más caras, muchas de ellas filmadas en Technicolor. De ese grupo de películas famosas que costaron entre 1,5 y dos millones de dólares, y que estaban protagonizadas por muchas de las estrellas más importantes del estudio, sólo *Chicago* (*In Old Chicago,* 1938), de Henry King, y *Corazones indomables* (1939) lograron unos beneficios pequeños, mientras que *Suez* (1938), de Allan Dwan, *El explorador perdido* (*Stanley and Livingstone*), de Henry King, *Vinieron las lluvias* (*The Rains Came,* 1939), de Clarence Brown, y *Swanee River* (1939), de Sidney Lanfield, *Little Old New York,* de Henry King, *The Blue Bird,* de Walter Lang, y *Brigham Young*, de Henry Hathaway, todas de 1940 perdieron cuando las ganancias de la compañía cayeron en picado.

Sin embargo, en el caso de RKO, el punto de recuperación de gastos fue mucho más bajo que el de Fox o Warners. Esto significa que a finales de los treinta el coste de las películas de Katharine Hepburn o de las de Fred Astaire y Ginger Rogers se había elevado hasta el punto que ya no resultaba rentable producirlas. Si bien el estudio había gastado menos de un millón en *Olivia* (*Quality Street,* 1937), de George Stevens, y *La fiera de mi niña* (*Bringing up Baby,* 1938), de Howard Hawks, y apenas un poco más en *Amanda* (*Carefree,* 1938), de Mark Sandrich, y *La historia de Irene Castle* (*The Story of Vernon and Irene Castle,* 1939), de H. C. Potter, todas perdieron dinero. Pero RKO logró recuperar los gastos de la película más cara de la década, los 1,9 millones de dólares de *Gunga Din* (1939), de George Stevens, e incluso obtuvo un pequeño beneficio con *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1939), de William Dieterle, que costó apenas un poco menos.

Para la comparativamente menor Columbia, el coste de las películas de Frank Capra se había elevado tanto que el director estrella ya no contribuía a las ganancias de la compañía. La más cara de todas fue *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon,* 1937), de Frank Capra, que costó dos millones de dólares, que probablemente perdió dinero, mientras que *Vive como quieras* (*You Can't Take It with You,* 1938) y *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington,* 1939) alcanzaron cerca del millón y medio cada una y más o menos recuperaron la inversión.

Tras unirse a la United Artists en 1935, David O. Selznick pronto aprendió la dura realidad de la vida como productor independiente cuando intentó hacer películas prestigiosas que fueran también rentables. De sus cinco largometrajes más conocidos, estrenados entre 1936 y 1938 y todos por un valor superior al millón, obtuvo ganancias razonables con las menos costosas (1,1 millones) *Ha nacido una estrella* y *El prisionero de Zenda* (*The Prisoner of Zenda*), de John Cromwell, ambas de 1937, recuperó los gastos con *La reina de Nueva York* (que costó 1,3 millones) y perdió con las más caras *El jardín de Alá* (1936), de Richard Boleslawski, y *Las aventuras de Tom Sawyer* (*The Adventures of Tom Sawyer,* 1938), de Norman Taurog, ambas filmadas en Technicolor a un coste aproximado de un millón y medio. Samuel Goldwyn, el otro productor importante de UA durante esos años, consiguió mantener los costes bastante bajos, en parte filmando en blanco y negro, que era más económico que el Technicolor que prefería Selznick. Pero tampoco para Goldwyn la historia de aquellos años fue muy distinta. Obtuvo ganancias con *Dead End*, de William Wyler, y *Stella Dallas*, de King Vidor, ambas completadas en 1937 a un coste de un millón, recuperó los gastos con *Huracán sobre la isla* (*The Hurricane,* 1938), de John Ford, que costó un poco más, y perdió una suma sustancial tras superar el presupuesto (alcanzó un coste final de 1,4 millones de dólares) en *Las aventuras de Marco Polo* (*The Adventures of Marco Polo*, 1938), de Archie L. Mayo, y en la producción de dos millones de *Así nace una fantasía*, ambas de 1938.

Incluso en la gigantesca MGM, que tenía la mejor red de distribución, la publicidad más efectiva y las ganancias más consistentes, muchas de sus películas más caras fueron una pérdida de dinero en aquellos años. Éstas incluyeron dos lujosos films protagonizados por Norma Shearer, *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*, 1936), de George Cukor, y *María Antonieta* (*Marie Antoinette,* 1938), de W. S. van Dyke, en cada una de las cuales el estudio invirtió alrededor de dos millones, así como *The Good Earth* (1938), de Sidney Franklin, y *El mago de Oz,* que sobrepasaron la marca de los dos millones y medio. (*El mago de Oz*, desde luego, ganó sumas muy importantes en los años posteriores, pero perdió dinero en su estreno inicial.)

En general, hubo muchos menos éxitos arrolladores en los treinta que en otras décadas. Debido a que las grandes producciones prácticamente ancladas entre los 1,5 y los 2,7 millones

DESGLOSE DEL PRESUPUESTO: *CASABLANCA* (WARNER BROS., 1942)

		Subtotal (dólares)	Total (dólares)
Fecha del presupuesto: 2 de junio de 1942			
1	**Coste de la historia**		20.000
1a	**Continuidad y tratamiento**		
	W. Klein (Kline)	1.983	
	A. MacKenzie	2.150	
	J. Epstein	15.208	
	P. Epstein	15.208	
	H. Koch	4.200	
	L. (Lenore) Coffee	750	
	Secretarios	1.432	
	Cambios en el guión	6.350	
			47.281
2	**Director** Michael Curtiz	73.400	
2a	**Productor** Hal Wallis	52.000	
3	**Ayudante de dirección** Lee Katz	9.837	
4	**Director de fotografía y asistentes** Arthur Edeson	10.873	146.010
5a	Salarios del reparto		
5b	Actores contratados		
	Rick Humphrey Bogart	36.667	
	Martinez* Sydney Greenstreet 2 semanas 3.750/semana	7.500	
	Laszlo Paul Henreid	25.000	
	Yvonne Madeleine. LeBeau $3^1/_2$ semanas 100 doble/s	700	
			69.867
5c	**Actores externos**		
	Ilsa Ingrid Bergman 8 semanas 3.125/s	25.000	
	Renault Claude Rains $5^1/_2$ semanas 4.000/s	22.000	
	Annina Joy Page 2 semanas 100/s	200	
	Strasser Conrad Veidt	25.000	
	Carl S.Z. Sakall $6^1/_2$ semanas 400/s	2.600	
	Sam Dooley Wilson 7 semanas 500/s	3.500	
	Sascha Leonid Kinskey $5^2/_3$ semanas 400/s	2.267	
	Ugarte Peter Lorre $1^1/_3$ semanas 1.750/s	2.333	
	Abdul Dan Seymour 4 semanas 250/s	1.000	
	Heinze Ludvig Stossel 4 semanas 400/s	1.600	
	Berger John Qualen 1 semana 400/s	400	
	Farrari 4 semanas 100/s	400	
	Tonelli Charles La Tour 4 semanas 75/s	300	
	Pungista Curt Bois 1 semana 1.000/s	1.000	
	Jan Helmut Dantine 2 semanas 400/s	800	
	Andreya Corinna Mura 4 semanas 500/s	2.000	
	Croupier Marcel Dalio $1^1/_3$ semanas 500/s	667	
	Camarero Martin Garralaga 2 semanas 150/s	300	
	Camarero Oliver Prickett $2^1/_3$ 150/s	350	
			91.717

→

		Subtotal (dólares)	Total (dólares)
6	**Actores** (extras, figurantes, etc.)		56.019
7	**Músicos** (arregladores, etc.)	28.000	
	Banda sonora: Max Steiner		
	Director musical: Leo F. Forbstein		
8	**Utillería**	10.150	
9	**Construcción de decorados**	18.000	
10	**Mantenimiento**	15.350	
11	**Electricistas**	20.755	
12	**Subsidio de huelga**	7.000	
12a	**Maquillaje (peluqueros, etc.)** Perc Westmore	9.100	
13	**Honorarios del Departamento de Decorados** C. J. Weyl	8.846	
14	**Montador honorario** Owen Marks	6.300	
15	**Alquiler de propiedad y gastos**	6.300	
16	**Alquiler y gastos electricidad**	750	
17	**Gastos de filmación en exteriores**	1.252	
18	**Trucos, miniaturas, etc.** L. Butler, W. van Enger	7.475	
19	**Gastos de vestuario (diseño)** Orry Kelly	22.320	
20	**Negativos de película**	8.000	
22	**Procesado e impresión**	10.500	
25	**Alquiler y gastos de cámara**	400	
26	**Comidas**	1.200	
27	**Alquiler y gastos de vehículos**	5.000	
28	**Seguros**	2.800	
29	**Gastos varios**	3.350	
30	**Gastos de sonido**	2.200	
31	**Trailer**	2.000	
32	**Honorarios de los operadores sonido**	8.000	
34	**Fotografías**	850	
34a	**Publicidad**	3.000	
			209.000
COSTE DIRECTO TOTAL			638.222
35	**Costes indirectos del estudio** 35%/s	223.822	
40	**Depreciación** $2\frac{1}{2}$%/s	15.956	
COSTE GENERAL TOTAL			878.000

* «Martinez» fue cambiado por «Farrari»

FUENTE: Rudy Behlmer, *Inside Warner Bros: 1935-1951*, Viking, Nueva York, 1985.

DESGLOSE DE GASTOS E INGRESOS DE *LA GUERRA DE LAS GALAXIAS* (FOX, 1977)

Fecha del presupuesto: 1976

1	**Salarios y jornales**		
	Honorarios de productor y elenco* (incluye los 100.000 de dólares de George Lucas)	750.000*	
	Equipo y personal de producción	2.100.000	
			2.850.000

		Subtotal (dólares)	Total (dólares)
2	**Guión definitivo**		50.000
3	**Música y banda sonora**		100.000
4	**Gastos del transporte y la filmación en Túnez**		700.000
5	**Construcción e iluminación de decorados**		1.600.000
6	**Efectos especiales y maquetas de naves y robots**		3.900.000
7	**Gastos diversos de producción**		800.000
	Alquiler del estudio, escenarios de efectos especiales, sala de grabación, oficinas:	300.000	
	Vestuario:		300.000
	Material fílmico y su procesado:	200.000	
8	**Coste del seguro y la financiación**		1.000.000
	Financiamiento, créditos, porcentaje de Fox y bonos		800.000
	Seguros:		200.000
	COSTE TOTAL		11.000.000
			(1.000.000 de dólares *por encima* del presupuesto inicial)
Ingresos en 1980			
	Ingresos mundiales de taquilla		510.000.000
	Exhibidores		(260.000.000)
	Beneficios (incluyendo beneficios estadounidenses)		250.000.000
	Deducción		
	Coste negativo	11.000.000	
	Copias y publicidad	16.500.000	(102.500.000)
	Honorarios de distribución de Fox	75.000.000	
	GANANCIAS TOTALES		147.500.000
	Fox (60%)	88.500.000	
	Productores (40%) (George Lucas, Gary Kurz, etc.)	59.000.000	
	La participación de productores incluye el porcentaje para el personal:		
	Alec Guinness $2^1/_4$% de las ganancias	3.318.750	
	Mark Hamill 25% de las ganancias	368.750	
	Carrie Fisher 25% de las ganancias	368.750	
	Harrison Ford 66% de las ganancias	1.000.000	
	Equipo 1/20% de las ganancias	73.750	
	Empleados de oficina 1/200% de las ganancias	7.375	
	Total de ingresos		147.500.000

FUENTE: David Pirie (ed.), *Anatomy of the Movies,* Windward, 1981.

de dólares, sólo dos películas superaron la marca de los tres millones, en comparación con las ocho de los años veinte, y ambas fueron producciones independientes muy especiales. Walt Disney asumió un riesgo muy grande al decidir invertir un millón y medio en su primer largometraje animado, *Blancanieves y los siete enanitos*. Se convirtió en el mayor éxito de la época sonora y obtuvo el beneficio bruto más importante en el cine desde *El nacimiento de una nación* y hasta el estreno de *Lo que el viento se llevó*, producida de forma independiente por David O. Selznick sólo dos años más tarde. Selznick se involucró en cada aspecto de esta lujosa produc-

ción en Technicolor. Con un coste de 4,25 millones de dólares, y parte del dinero aportada por la distribuidora MGM, superó la versión muda que había hecho MGM de *Ben-Hur* como la película de Hollywood más costosa hasta ese momento, y también superó a *El nacimiento de una nación* como el éxito más rutilante.

El patrón general de finales de los años treinta —de películas con unos ingresos brutos relativamente escasos y con una ganancia comprimida por las producciones más caras— continuó a principios de los cuarenta. El único gran éxito que alcanzó la marca de los seis millones durante los años 1940-1942, fue la producción de Jesse Lasky y Howard Hawks *El sargento York* (*Sergeant York*, 1941, Warner Bros.), protagonizada por Gary Cooper. Todo esto comenzó a cambiar, no obstante, durante 1941-1943. La afluencia de público volvía a alcanzar unos niveles máximos por primera vez desde principios de los treinta, y una gran parte de los mayores éxitos de la década se concentró en el período de tres años entre 1945 y 1947. Estos años incluyeron los grandes éxitos de Fox *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*, 1945), de John Stahl; de MGM *Meet Me in St. Louis*, de Vincente Minnelli, estrenada a finales de 1944; de RKO *Las campanas de Santa María* (*The Bells of St. Mary*, 1945), de Leo McCarey; de Columbia *The Jolson Story* (1946), de Alfred E. Green; y de Universal *El huevo y yo* (*The Egg and I*, 1947), de Chester Erskine, cada una de las cuales produjo unas ganancias que superaron los cinco millones.

Éste fue un período en el que se concentraron grandes beneficios y durante el cual las películas permanecieron largo tiempo en las salas. Siguiendo con el patrón de finales de los años treinta, los productores independientes y los productores-directores fueron responsables de muchos de los mayores éxitos —cinco de los siete de la década—, lo cual refleja el papel cada vez más prominente que representaban en Hollywood en los cuarenta. Samuel Goldwyn obtuvo el mayor éxito de taquilla de su carrera y el mayor éxito de la década con *Los mejores años de nuestras vidas* (*The Best Years of Our Lives*), de William Wyler, seguida por el exuberante western de 5,3 millones de dólares de David O. Selznick *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*), de King Vidor, ambas estrenadas en 1946. Las otras grandes recaudadoras fueron *Sansón y Dalila* (*Samson and Dellilah*, 1949), de Cecil B. DeMille, junto con *Las campanas de Santa María* (1945) y *Siguiendo mi camino* (*Going my Way*, 1944), ambas del guionista, productor y director Leo McCarey.

Al igual que en los años treinta, muchos de los éxitos de los cuarenta se agrupaban en conjunto dentro de unos límites bastante estrechos, con los beneficios de más de 70 películas entre 4 y 5,7 millones de dólares. Pero una importante diferencia fue el hecho de que, si bien los costes aumentaban, no eran en absoluto mucho más altos que los de finales de los treinta, y las ganancias, en comparación, resultaban mucho mayores. Sumado a ello, muchas de las películas con unos beneficios de dos a cuatro millones de dólares y que, por lo tanto, no estaban incluidas entre los éxitos de taquilla, fueron igualmente rentables: éstas incluyeron títulos tan conocidos como la perenne *Casablanca* (1943), que obtuvo por derechos 3,7 millones; *Gilda* (1946), de Charles Vidor, tres millones; *Encrucijada de odios* (*Crossfire*, 1947), de Edward Dmytryk, 2,5 millones; *Yo creo en ti* (*Call Northside 777*, 1948), de Henry Hathaway, 2,7 millones); y *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, 1949), de George Cukor, tres millones.

Cuando los ingresos y las ganancias cayeron estrepitosamente a finales de los años cuarenta, las compañías se esforzaron por mantener los costes bajos, reduciendo sus gastos al recortar sus contratos con las estrellas de cine y el personal fijo. Si bien el coste promedio de un largometraje se había elevado a alrededor de un millón a mediados de los cuarenta, siguió en el mismo nivel durante algunos años antes de volver a crecer, una vez más gracias a impor-

tantes cambios tecnológicos que habían tenido lugar a comienzos de los cincuenta. Pero debe señalarse que el crecimiento del coste promedio de un largometraje normal fue debido sólo en parte a un incremento de los costes reales, pues también reflejaban un alejamiento de las películas B hacia las más caras. Hubo un gran incremento de gastos en las películas filmadas en color, mientras que la muy publicitada introducción de procedimientos nuevos tales como el 3-D, el Cinerama, el Cinemascope y el VistaVision ayudó a detener el declive de afluencia de público, al menos durante unos años. Un cambio importante también tenía lugar en los éxitos de cine, que condujo a una situación más familiar para el espectador de hoy en día. Por primera vez desde entonces, muchas películas obtuvieron por sí solas extraordinarias cifras de beneficios que, aun tomando en cuenta cierto porcentaje de la inflación, sólo unos años antes resultaban inéditas. Mientras que el gran éxito de los cuarenta, *Los mejores años de nuestras vidas*, llegó a los 10,4 millones de dólares, hubo más de una docena de películas que alcanzaron la marca de los 12 millones de dólares en los cincuenta. Entre éstas, diez se habían realizado mediante una combinación de nuevas técnicas, incluyendo dos en Cinemascope, dos en VistaVision, dos en Todd-AO, otra filmada en Cinerama, Technirama y Camera 65.

Esta tendencia también reflejó un exitoso esfuerzo por parte de un número de estudios tales como Fox (con Cinemascope) y Paramount (con VistaVision) por recuperar algo del terreno perdido frente a los productores independientes. Así, la lista de éxitos presentaba una mezcla de producción de estudio, como *Ben-Hur* (MGM) filmada con Camera 56, *La túnica sagrada*, filmada en Cinemascope, y *Navidades blancas* (Paramount, 1954), filmada en VistaVision, mientras que éxitos independientes incluyeron *La vuelta al mundo en 80 días* (UA), filmada en Todd-AO, y la producción de Sam Spiegel *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai,* 1957, Columbia), de David Lean, filmada en Cinemascope.

En el caso de Fox, el coste medio de una película en los cincuenta se elevó de 1,4 millones de dólares a comienzos de la década a casi dos millones, para una película normal filmada en Cinemascope y en color en 1954-1955. Si bien el estudio invirtió la considerable suma de 5 millones en su primera película en Cinemascope, el rotundo éxito de la epopeya bíblica *La túnica sagrada* también cosechó ganancias sustanciales junto a las primeras películas en Scope menos caras, tales como *Cómo casarse con un millonario*, que costó 2,5 millones de dólares, y *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch,* 1955), de Billy Wilder, que costó dos millones de dólares. Pero también hubo una gran cantidad de costosos fiascos en todos los estudios a finales de los cincuenta, y sobre todo a comienzos de los sesenta, que demostraron que la nueva tecnología por sí sola no podía resolver los problemas de la industria del cine. Esto se hizo aún más claro en los sesenta cuando la mayor parte de los estudios invirtieron sumas sustanciales en una variedad de opulentas producciones, incluyendo muchos films taquilleros filmados en 70 milímetros a un coste de 12 millones de dólares o más. Hacia 1961, el coste medio de un largometraje de Hollywood se había elevado a dos millones de dólares y continuaba subiendo, hasta llegar a unos tres millones de dólares para finales de la década.

Universal apenas recuperó los gastos con *Espartaco* (1960), de Stanley Kubrick, de 12 millones de dólares, pero MGM gastó alrededor de 20 millones en su remake de *Rebelión a bordo* al igual que UA con *La historia más grande jamás contada,* y ambas compañías perdieron grandes sumas. Warner Bros. invirtió 17 millones de dólares en la adaptación para la pantalla grande de *My Fair Lady* (1964), de George Cukor, que fracasó en cubrir sus costes en la taquilla, lo mismo que sucedió con la muy complicada *Cleopatra* de Fox, finalmente completada al pasmoso coste de 37 millones de dólares. En definitiva, el éxito de taquilla parecía escurridizo e impredecible.

Fox y Paramount se presentaron con dos de los éxitos más espectaculares de la década: *Sonrisas y lágrimas* (1965) y *Love Story* (1970), de Arthur Hiller, en tanto la brecha entre títulos exitosos o fracasos seguía abriéndose. (Si en los cuarenta la brecha entre *Los mejores años de nuestras vidas* y muchas películas solventes con recaudaciones de cuatro millones de dólares fue sólo de 6,4 millones, en los cincuenta la diferencia entre *Ben-Hur* y otros títulos exitosos fue de 30 millones, y saltó a los 60 millones en los años sesenta.)

Si bien muchas de las compañías se habían reorganizado, fusionado o habían sido compradas por conglomerados corporativos, había poca diferencia discernible entre el patrón de producción. Se siguió invirtiendo en muchas producciones de alto riesgo y alto coste hasta finales de los sesenta, cuando una serie de desastres de taquilla finalmente acabó con ese ciclo de gasto excesivo y de dependencia de las superproducciones que puede trazarse hasta comienzos de los cincuenta. Paramount perdió estrepitosamente con películas tan caras como *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint Your Wagon*, 1969), de Joshua Logan, *Odio en las entrañas* (*The Molly Maguires*, 1970), de Martin Ritt, y *Darling Lili* (1970), de Blake Edwards. United Artists fracasó con *La batalla de Inglaterra* (*Battle of Britain*, 1969), de Guy Hamilton, y *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970), de Billy Wilder, MGM con *La hija de Ryan* y Fox peor aún con *La estrella, El único juego en la ciudad* (*The Only Game in Town*, 1970), de George Stevens, y *Tora! Tora! Tora!* (1970), de Richard Fleischer, Kinji Fukasaku y Toshio Masuda, entre otras.

Claude Rains, Paul Henreid, Humphrey Bogart e Ingrid Bergman apenas de paso en *Casablanca*.

Desde luego, no todas las películas caras perdieron dinero: hubo films de calidad y populares tales como *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, de MGM, que obtuvo enormes beneficios, al igual que *Patton* (1970), de Franklin J. Schaffner, de Fox, pero fueron excepciones. Al mismo tiempo, el sorprendente éxito de la película *Easy Rider* (*Buscando mi destino*) (*Easy Rider*), del dúo Dennis Hopper-Peter Fonda, en 1969, fue seguida de inmediato por *Bob, Carol, Ted y Alice,* de Paul Mazursky, más tarde ese mismo año, junto con los impresionantes éxitos de *M*A*S*H* (1970), de Robert Altman, y *Love Story,* que demostraron que no era necesario gastar enormes sumas de dinero para hacer un gran éxito. Estas películas también abrieron el camino para una serie de jóvenes directores a los que se dio su primera oportunidad con un largometraje importante. Si bien muchos se quedaron en el camino, de aquellos entre los que tuvieron éxito surgió un nuevo grupo de productores y directores que realizaron muchos de los grandes éxitos cinematográficos de los setenta y los ochenta. William Friedkin con *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection,* 1971, Fox) y *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973, Warner Bros.) y Francis Ford Coppola con las dos películas de *El Padrino* para Paramount, fueron seguidos por George Lucas, director de *American Graffiti* (1973, Universal) y *La guerra de las galaxias*, que también produjo las igualmente exitosas secuelas, así como las películas de Indiana Jones para Paramount en los años ochenta. Finalmente, apareció Steven Spielberg, que dirigió *Tiburón* (1975, Universal), *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977, Columbia), *E. T. el extraterrestre* (Universal), *El color púrpura* (*The Color Purple*, 1985, Warner Bros.) y las tres películas de Indiana Jones, y fue productor ejecutivo de *Poltergeist, fenómenos extraños* (*Poltergeist*, 1982, MGM), de Tobe Hooper, *Gremlins* (1984, Warner Bros.), de Joe Dante, *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, 1985, Universal) y sus secuelas, y de *Quién engañó a Roger Rabbit* (1988, Disney).

Estos directores relativamente jóvenes no sólo fueron responsables de un amplio porcentaje de los mayores éxitos, sino que también prosperaron al dividirlo entre un grupo de distintas compañías, asegurando así que los beneficios estuvieran bien distribuidos. De este modo, los veinte mayores éxitos, que obtuvieron unos beneficios superiores a los 50 millones de dólares en los setenta, fueron compartidos por las principales compañías de Hollywood y reflejaron el éxito relativo de cada estudio en aquel momento: Universal tuvo seis, Paramount cuatro, Fox y Columbia tres cada una, Warner Bros. y United Artists dos cada una.

Además de los nuevos productores-directores hubo muchos productores independientes que tuvieron gran éxito durante los setenta, algunos de ellos asociados con algún estudio en particular: Richard Zanuck y David Brown dieron a Universal *El golpe* (*The Sting,* 1973), de George Roy Hill, y *Tiburón I* y *II* (1978), mientras que Ray Stark tuvo un papel similar para Columbia con *Funny Girl* (1968), de Willam Wyler; *Tal como éramos* (*The Way We Were,* 1973), de Sydney Pollack; y *California Suite* (1978), de Herbert Ross. Pero incluso los productores y directores más dignos de confianza fueron susceptibles de provocar ocasionales desastres de taquilla en la era moderna a través de producciones de alto coste y alto riesgo. Esto le sucedió a Steven Spielberg con su producción de 27 millones de dólares *1941* (1979); también con *La isla* (*The Island*, 1980), de Michael Ritchie, que costó 22 millones de dólares; a Ray Stark con la versión para pantalla de *Annie* (1982), de John Huston, de 40 millones de dólares; a George Lucas con la bazofia de *Howard, un nuevo héroe* (*Howard the Duck,* 1986), de Willard Huyck, de 34 millones de dólares; y también *Ishtar* (1987), de Elaine May, protagonizada y producida por Warren Beatty, de 40 millones. Pero la millonaria epopeya del western de Michael Cimino *La puerta del*

cielo (*Heaven's Gate,* 1980), que costó 40 millones, perdió más dinero que ninguna otra y ocupa el lugar de honor entre los fiascos más resonantes de los últimos años.

Alimentados por la inflación, los costes se elevaron pronto a lo largo de la mayor parte de los años setenta. El gasto medio de un largometraje de Hollywood era de más de ocho millones de dólares a finales de la década y se disparó a más de 12 millones a mediados de los ochenta. Pero el largo declive en afluencia de público posterior a 1946 había llegado a su fin a comienzos de los setenta, y las recaudaciones de las películas de éxito se elevaron de manera correspondiente, obteniendo algunas ganancias espectaculares. Casi todas las tendencias establecidas en los setenta continuaron, mientras que Paramount y Universal mantuvieron su posición como líderes de la industria y se beneficiaron en particular de la conexión entre George Lucas y Steven Spielberg. Paramount tuvo el beneficio suplementario del súper éxito australiano *Cocodrilo Dundee* (*Crocodile Dundee*, en 1986), de Peter Faiman, y la muy beneficiosa sociedad entre los productores Don Simpson y Jerry Bruckheimer, que presentaron el film protagonizado por Eddie Murphy *Superdetective en Hollywood* (*Beverly Hills Cop*, 1984), de Martin Brest, y su secuela en 1987, así como *Ídolos del aire* (*Top Gun,* 1986), de Tony Scott, y muchas otras, demostrando un talento particular para conseguir el mercado «adolescente», altamente lucrativo. Pero tanto Warners como Fox también gozaron de unos años buenos. Warner Bros. fue líder de la industria en 1985 y 1989, gracias a las taquilleras *Batman*, de Tim Burton, y *Arma mortal 2* (*Lethal Weapon* 2), de Richard Donner, mientras que los éxitos de Fox incluyeron *Solo en casa* (*Home Alone),* de Chris Columbus, y *La jungla 2: Alerta roja* (*Die Hard* 2), de Renny Harlin, ambas estrenadas en 1990.

La brecha entre los mayores y menores ingresos brutos de los grandes éxitos también continuó abriéndose entre los setenta y los ochenta, mientras que el incremento del coste medio de un largometraje significó que la recaudación de taquilla de muchas películas no logró cubrir sus costes. El hecho cinematográfico era más arriesgado que nunca. Pero ocasionales éxitos de películas para adultos, totalmente inesperados y a la vez espectaculares, siguieron surgiendo, entre ellos *Tootsie* (1982), de Sydney Pollack, que protagonizó Dustin Hoffman, y la desgarradora *Platoon* de Oliver Stone (1986).

El inesperado éxito de un grupo de películas de presupuesto relativamente modesto en 1990 y a comienzos de 1991, incluyendo *Ghost (Más allá del amor)* (*Ghost*), de Jerry Zucker, *Pretty Woman* (1990), de Garry Marshall, *Solo en casa* y la ganadora del Oscar *Bailando con lobos (Dances with Wolves)*, de Kevin Costner, provocó profundos replanteos en Hollywood, en un momento en el que muchas películas de alto coste luchaban por cubrir sus gastos. El ejemplo más dramático de una nueva política para los años noventa pudo verse en Paramount. Se trató de un caso famoso discutido en los tribunales, adonde fue llevado por el escritor y columnista Art Buchwald, que alegó que habían utilizado su historia para la película de Eddie Murphy *El príncipe de Zamunda* (*Coming to America,* 1988) pero que su nombre no aparecía en los créditos; este caso reveló algunos de los más cuestionables métodos contables utilizados por los estudios de Hollywood. Esto coincidió con el fracaso de algunas de las producciones más caras del estudio, como *Días de trueno* (*Days of Thunder,* 1990), de Tony Scott, si bien tuvo un éxito apabullante con *Ghost (Más allá del amor)*. No sorprende entonces que Paramount decidiera que ya no podía pagar los servicios del oneroso actor Eddie Murphy ni de los productores Simpson y Bruckheimer, que habían sido las estrellas de los años ochenta de la Paramount.

Los realizadores de Hollywood

Muchas figuras principales se hicieron famosas en la década de 1910, cuando la industria cinematográfica estadounidense se expandía rápidamente. Adolph Zukor, William Fox, Jesse Lasky y Carl Laemmle se contaron entre los primeros emprendedores magnates del cine, junto a importantes directores, entre los cuales estaban Cecil B. DeMille, Maurice Tourneur y Allan Dwan, junto con D. W. Griffith, el más famoso y respetado de todos ellos. El crecimiento de los grandes estudios en los años veinte generó una gran demanda de técnicos creativos que se empleaban bajo contrato junto a las estrellas de cine, los directores y los guionistas. Y el cambio del cine mudo al sonoro implicó nuevos trabajos: grabadores de sonido, directores musicales, compositores y dialoguistas, mientras que se descubrían muchas nuevas estrellas de cine en los escenarios de Broadway. Con altos niveles de producción e impresionantes parámetros técnicos durante muchos años, el sistema de estudio fue muy perjudicado durante la posguerra.

Cambiando la forma de la industria

En la década de 1890 la industria cinematográfica en ciernes estaba dominada por un pequeño grupo de inventores y empresarios, fundadores de las primeras compañías que llevaban sus nombres, como Thomas Alva Edison, Siegmund Lubin y William N. Selig. No fue sino a comienzos de 1900 que los primeros directores de películas empezaron a dejar su impronta. El más conocido de estos pioneros fue Edwin S. Porter, quien dirigió *Asalto y robo a un tren* (1903), pero fue D. W. Griffith el que surgió como la figura más famosa, gracias a la calidad de su obra para Biograph entre 1908 y 1912. En los primeros días del cine, los actores de la pantalla eran intérpretes anónimos, en general mal vistos por aquellos que actuaban en el teatro y que consideraban las películas tan sólo como un medio para cobrar algo de efectivo entre sus apariciones sobre el escenario. Sin embargo, a mediados de la década de los años diez, la calidad general de la actuación cinematográfica había mejorado de forma considerable, y los actores comenzaban a aparecer en los títulos de crédito y en los pósters de las películas, mientras que unas pocas caras conocidas como las de Mary Pickford y Charles Chaplin ya estable-

cían mundialmente su reputación con salarios en concordancia. Acababa de nacer la estrella cinematográfica.

A medida que la película de largometraje sustituyó al rollo único y a los dos rollos, los diversos trabajos inherentes a la realización cinematográfica se volvieron progresivamente más especializados. Los directores de fotografía habían sido los únicos técnicos especializados de aquellos primeros años: no sólo fotografiaban la película, diseñaban los efectos especiales y controlaban la utillería, sino que a menudo supervisaban asimismo el revelado de la película. Ahora se requería un equipo completo de asistentes. Hubo grandes avances en la iluminación y la fotografía de largometrajes, y no debió pasar mucho tiempo antes de que el Departamento de Utillería quedara bajo la batuta de la dirección artística del estudio. Los diseñadores de vestuario tardaron aún un poco en llegar.

En los años veinte, la industria se vio gradualmente dominada por un pequeño número de compañías gigantescas encabezadas por algunos de los más competitivos y emprendedores magnates, en particular Adolph Zukor, William Fox, Marcus Loew, Carl Laemmle y Louis B. Mayer. Estos estudios tuvieron una influencia fundamental en la manera en la que se hicieron las películas. Contrataron a muchas de las más importantes estrellas y directores de cine, así como a personal técnico, al que asignaron a departamentos especializados recientemente creados. Aunque un grupo importante de estrellas y directores fue capaz de preservar su independencia durante los años veinte, al estrenar sus películas a través de United Artists, con la llegada del sonido los grandes estudios —encabezados por MGM, Paramount y Warner Bros.— se volvieron más poderosos que nunca.

Los años treinta fueron clave en el sistema de estudios y estrellas, pero fue un período complicado para los directores, los escritores y aquellas estrellas que deseaban ejercer algún control sobre sus papeles. Las compañías producían grandes cantidades de películas con su personal bajo contrato, al que mantenían ocupado con las tareas del estudio. El productor Richard Zanuck recuerda que su padre Darryl, vicepresidente a cargo de la producción de 20th Century Fox, tenía una enorme carpeta bajo la superficie de vidrio de su escritorio «donde constaban todos los que allí tenían contratados. Todos los productores, los directores, los escritores, los actores y las actrices. Y era tan sencillo... Las reuniones de *casting* llevaban como mucho diez minutos. No sólo el *casting*, sino también toda la concepción de la película. Él decía: "De acuerdo, tenemos a Julian Blaustein como productor, estará libre la semana que viene. Pónganlo con Hathaway, él dirigirá. Y tenemos a Tyrone Power, que está por terminar su película, démosle una semana de vacaciones". Y allí terminaba todo».

Si bien producía algunas buenas películas, el sistema desperdiciaba talentos. Con el declive de los estudios durante la posguerra, las estrellas y los directores recuperaron su independencia. Los cuarenta fueron una década memorable para los escritores-directores y los productores-directores, mientras que los principales directores de fotografía aprovecharon los nuevos avances técnicos en cámaras y películas y obtuvieron notables resultados.

La muerte o la jubilación de muchos de aquellos primeros magnates que dirigieron los estudios durante veinte o treinta años dejaron una brecha que nunca pudo cubrirse. Del mismo modo, muchos de los famosos directores, estrellas y técnicos que desempeñaron un importante papel en el cine durante un largo período, llegaban al final de sus carreras. Así, las grandes compañías atravesaron un largo y difícil período de transición antes de experimentar una revitalización del personal en los setenta, junto con la ayuda de una nueva generación de productores, estrellas, guionistas y, sobre todo, directores.

Los magnates

Los principales productores de Hollywood, popularmente conocidos como los «magnates del cine», tuvieron un papel esencial en el desarrollo del primitivo cine estadounidense y fueron imprescindibles para establecer mundialmente su dominante postura comercial, que se ha mantenido hasta el día de hoy en día.

Los más importantes de los primeros magnates-productores asociados a comienzos de la industria en la década de 1890 fueron Thomas Alva Edison, el famoso inventor y empresario, Siegmund Lubin y William N. Selig. Antes incluso de que las películas se proyectaran en los primitivos primeros cines conocidos como nickelodeons, la Lubin Company, establecida en Filadelfia, competía con Edison en el suministro de cortometrajes para sus galerías de exhibición. Esto sucedía alrededor de 1896-1897, más o menos la misma época en la que J. Stuart Blackton, un actor, escritor y director así como importante productor en aquellos primeros años, se unió a Albert Smith y William Rock para fundar la Vitagraph Company, mientras que la Selig Polyscope Company comenzaba a dar sus primeros pasos en Chicago.

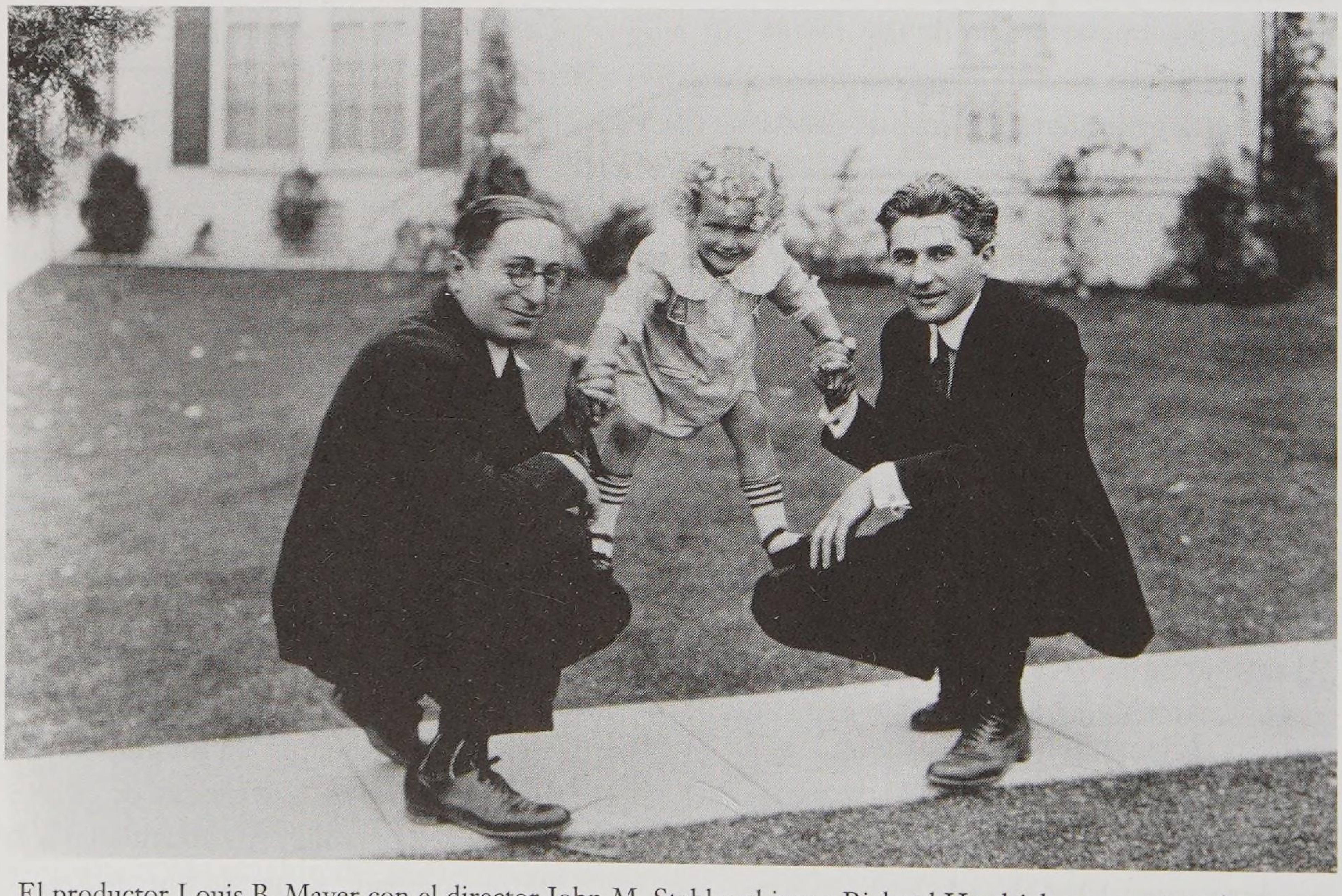
Un segundo grupo importante de productores pioneros ingresó en la pequeña pero creciente industria unos diez años más tarde. En 1907, George K. Spoor y Gilbert M. «Bronco Billy» Anderson fundaron la Essanay Company en Chicago y pronto comenzaron a producir westerns de un rollo y vodeviles. Y en la ciudad de Nueva York, Kalem (K-L-M) fue fundado por George Kleine, Samuel Long y Frank Marion y pronto ampliaron sus actividades a Florida y a California.

Todos estos productores pioneros, junto con Biograph y las compañías francesas Pathé y Méliès, se unieron para formar la Motion Picture Patents Company, un trust monopolista diseñado para proteger sus intereses contra la competencia externa. No obstante, el importante nuevo grupo de capitostes que surgió a comienzos de los años diez ya constituía una nueva raza de empresarios. Se negaron a dejarse intimidar por el Trust, y reaccionaron enérgicamente contra sus prácticas coercitivas. Estaban más ávidos por asumir riesgos, invertir mayores sumas de dinero en las realizaciones, y aventurarse en zonas nuevas. Contrataron y promovieron estrellas de cine, y comenzaron a desplazarse hacia la producción de largometrajes. Los nombres más conocidos dentro de este nuevo grupo fueron los de Carl Laemmle, de IMP y luego Universal, que llevó la batalla contra el Trust a los tribunales; Adolph Zukor, de Famous Players, que dirigió la fusión con la compañía de Jesse L. Lasky en 1916 para formar la Famous Players-Lasky (o Paramount Pictures), la gigantesca compañía que habría de dominar la industria durante tantos años; y William Fox con su Fox Film Corporation.

Cuando las compañías cinematográficas francesas, inglesas y, por ende, las europeas en general se vieron tan afectadas por la Primera Guerra Mundial, estos nuevos productores estadounidenses sacaron ventaja de la oportunidad de ingresar en el mercado mundial con sus películas. Al mismo tiempo, casi todas las primeras compañías pioneras de Estados Unidos —Vitagraph era la sorprendente excepción— demostraron su incapacidad para enfrentarse a este desafío y dejaron de producir. El nuevo grupo de magnates se hizo aún más poderoso en los años veinte y sus estudios continuaron expandiéndose. Marcus Loew, propietario de una cadena de cines y el único magnate entre todos ellos relacionado con la exhibición, extendió sus actividades a la producción en 1920 cuando su Loew's Inc. compró la Metro Company, de modo que desempeñaría un destacado papel en la formación de la gigantesca MGM en 1924.

Este nuevo grupo de magnates de los años veinte se diferenciaba claramente de la generación previa: consiguieron su fama y su poder no tanto como hombres de negocios y empresarios sino más bien a través de su participación directa en la producción cinematográfica. Los tres nombres más conocidos fueron los de Harry Cohn, el fundador (junto con su hermano Jack) y jefe de producción de Columbia Pictures; Jack Warner, fundador (con sus hermanos) y jefe del estudio Warner Bros.; y Louis B. Mayer, que intervino en la formación de MGM y era el director del estudio. Ellos tres reinaron en la época de los grandes estudios desde mediados de los años veinte hasta los cincuenta.

Pisándoles los talones venía una variada promoción de jóvenes productores dinámicos y creativos que también comenzaron en los años veinte. Irving Thalberg trabajó primero como asistente de Laemmle en Universal, y luego se pasó a MGM, donde hizo su nombre como vicepresidente a cargo de la producción bajo el mandato de Mayer; el productor independiente Joseph Schenck es sobre todo recordado por los diez años en los que ejerció como presidente de la United Artists (1925-1935); mientras que B. P. Schulberg encabezó el estudio Paramount en la Costa Oeste entre 1925 y 1932. Todos estos hombres habían dejado atrás sus años más creativos ya en 1936, el año en que murió Thalberg, pero otros dos permanecieron como importantes figuras durante algo más de tiempo. David O. Selznick, que comenzó en la Paramount que dirigía Schulberg a finales de los veinte, se convirtió en jefe de producción de RKO a comienzos de los años treinta, luego trabajó brevemente como productor en MGM (1933-1935) antes de establecerse como relevante productor independiente, responsable de producciones como *Ha nacido una estrella, El prisionero de Zenda, Lo que el viento se llevó, Duelo al sol* y *Adiós a las armas* (1957). Y Darryl F. Zanuck fue promovido de guionista anónimo y prolífico a jefe de producción bajo la



El productor Louis B. Mayer con el director John M. Stahl y el joven Richard Headrick, promocionado como «el maravilloso chico de la pantalla» y protagonista de *The Child Thou Gavest Me* en 1921.

dirección Jack Warner a comienzos de los años treinta, antes de dejarlo para crear su propia y enormemente exitosa compañía, 20th Century Productions, junto con Joseph Schenck de United Artists. Zanuck luego se fusionó —o más exactamente compró— Fox en 1935, y se convirtió en el jefe de producción y el jefe de estudio de la nueva 20th Century-Fox. Mantuvo estos cargos hasta 1956, cuando regresó durante un tiempo a la producción independiente, y volvió a la compañía para ejercer como presidente en la década de los sesenta.

Otros menores pero no por ello menos importantes magnates fueron Hal B. Wallis, que se puso los zapatos de Zanuck en Warner Bros. y sirvió como jefe de producción desde 1933 hasta 1943, para luego convertirse en productor independiente, mientras que Pandro S. Berman siguió a Selznick en RKO en los treinta. Walter Wanger y William Goetz estuvieron asociados con diversos estudios en los años treinta y cuarenta, y Samuel Goldwyn, el más importante de los independientes, comenzó con Lasky en la década de 1910, pero es recordado como uno de los más perdurables personajes de la United Artists desde 1925 hasta 1940.

Los magnates del cine y sus estudios entre 1910 y 1971

COLUMBIA

1920: Harry Cohn, Joe Brandt y Jack Cohn fundan la CBC Sales Company.
1924: CBC se convierte en Columbia, con Harry Cohn como jefe de producción.
1932: Harry Cohn compra su parte a Brandt y se convierte en presidente así como en jefe de producción.
1958: Muere Harry Cohn.

Harry Cohn, el autocrático jefe de Columbia.

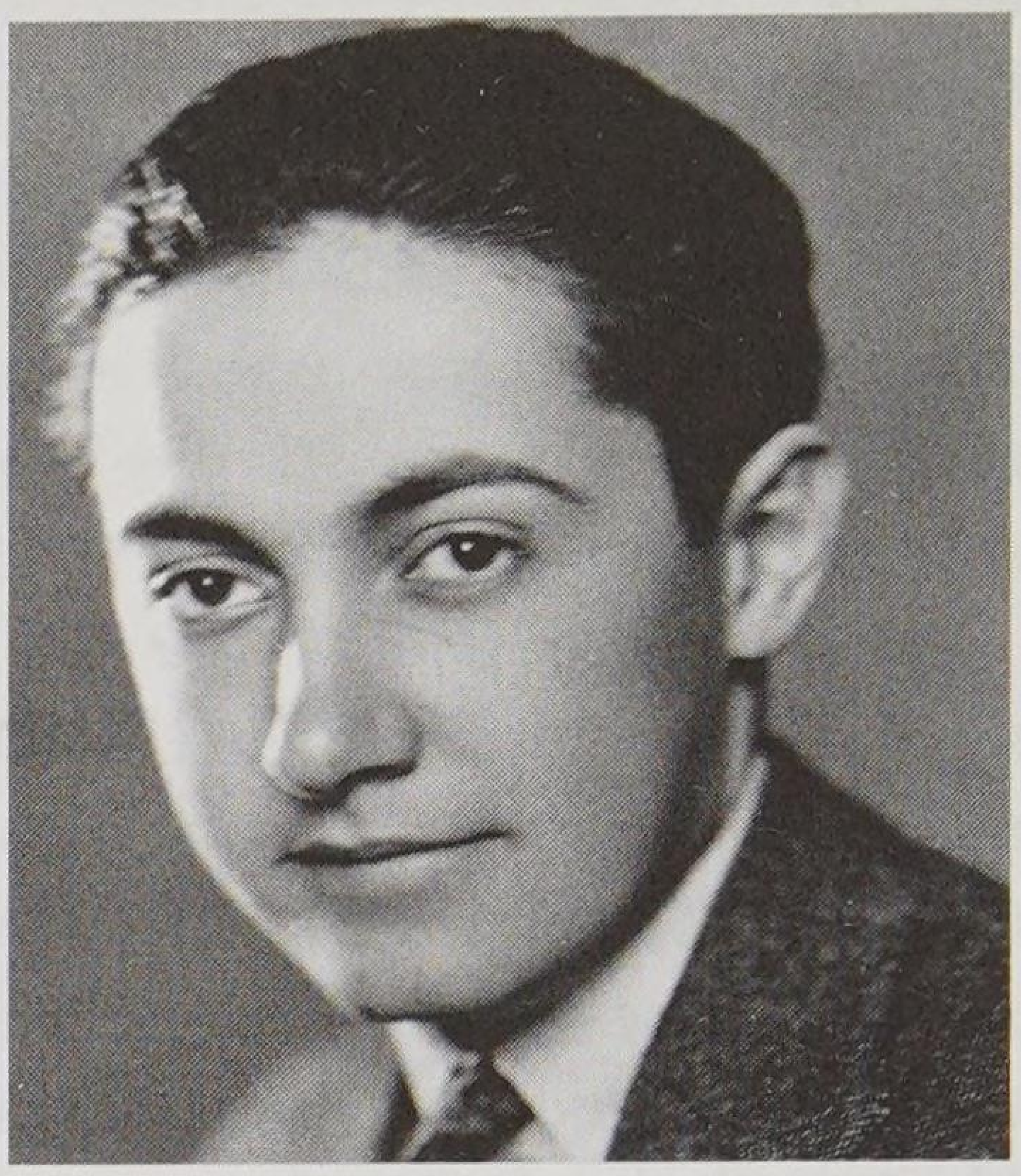
FOX

1915: William Fox funda Fox Film Corporation.
1930: William Fox es despedido de su propia compañía.
1935: Fox se funde con 20th Century para formar 20th Century Fox, con Joseph Schenck como presidente y Darryl F. Zanuck como vicepresidente a cargo de la producción; el productor de Fox William Goetz es promovido a vicepresidente.
1941: Schenck renuncia como presidente.
1943: Goetz se va para fundar International y luego pasa a Universal en 1946.
1944: Schenck regresa como productor.
1952: Schenck finalmente se retira.
1956: Zanuck renuncia para convertirse en productor independiente estrenando a través de la 20th Century-Fox.
1962: Zanuck se convierte en presidente. Asigna a su hijo Richard como vicepresidente a cargo de la producción.
1969: Zanuck padre se convierte en presidente del consejo y director ejecutivo; Richard en presidente.
1970: Zanuck padre despide a su hijo de la presidencia.
1971: Darryl Zanuck renuncia.

→

LOEW'S/MGM

1910: Marcus Loew, Joseph Schenck y Nicholas Schenck fundan la compañía exhibidora Loew's.
1917: Joseph Schenck se retira (*véase* UA 1924).
1920: Loew's adquiere Metro como sucursal de producción y distribución.
1924: Metro se funde con Goldwyn (sin Sam) y Louis B. Mayer Productions para formar Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Marcus Loew es presidente de Loew's/MGM hasta 1927. Louis B. Mayer es jefe del estudio (hasta 1951), Irving G. Thalberg es jefe de producción hasta 1932, y luego productor hasta su muerte en 1936.
1927: Nicholas Schenck como presidente (hasta 1955).
1929: Cecil B. DeMille es productor y director hasta 1931: ver Paramount 1932.
1933: David O. Selznick es productor hasta 1935 (*véase* UA 1935).
1940: Pandro S. Berman llega de RKO como productor (hasta 1970).
1948: Dore Schary se convierte en vicepresidente a cargo de la producción.
1951: Mayer renuncia; Schary se convierte en director del estudio (hasta 1956).



Irving G. Thalberg, productor estrella de LOEM'S.

PARAMOUNT

1912: Adolph Zukor funda Famous Players.
1913: Jesse L. Lasky, con Samuel Goldfish (luego Goldwyn) y el director Cecil B. DeMille fundan la Jesse Lasky Feature Play Company.
1916: Las dos compañías se fusionan con el nombre Famous Players-Lasky y adquieren Paramount como sucursal de distribución. Zukor es presidente de toda la compañía. Lasky es vicepresidente a cargo de la producción (hasta 1932), Goldfish se retira ese mismo año para cofundar Goldwyn (hasta 1922) (*véase* UA 1925). DeMille es productor y director hasta 1924.
1925: B. P. Schulberg es designado director general de la producción en la Costa Oeste (hasta 1932), con David O. Selznick como asistente (1927-1930). Selznick pasa a RKO (1930).
1932: Lasky es despedido. DeMille regresa como productor y director hasta 1956.
1935: Ernst Lubitsch es designado jefe de producción hasta 1936.
1936: William LeBaron es designado jefe de producción hasta 1941. Barney Balaban es presidente hasta 1964.
1944: Hal Wallis se une como productor independiente hasta 1969.

Adolph Zukor, el fundador de Paramount.

UNITED ARTISTS

1919: Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, D. W. Griffith y Mary Pickford fundan UA (United Artists).
1924: Griffith se retira. Llega Joseph Schenck como presidente del consejo.
1925: Samuel Goldwyn se une como productor independiente (hasta 1940) y se traslada a RKO en 1941.
1926: Joseph Schenck se convierte en presidente a la muerte de Hiram Abrams (hasta 1935) luego pasa a Fox.
1931: Walt Disney distribuye a través de UA (hasta 1936).

1933: Korda distribuye films británicos a través de UA (hasta 1942; y luego entre 1951 y 1956). Schenck, Zanuck y William Goetz fundan 20th Century Pictures, distribuyendo a través de UA.
1935: Schenck se retira con Zanuck y Goetz ante la fusión de 20th Century con Fox en 1935.
1937: Walter Wanger distribuye a través de UA (hasta 1941).
Selznick distribuye a través de UA (hasta 1945).
1940: Goldwyn abandona RKO en 1941.
1951: El sindicato encabezado por Arthur Krim y Robert Benjamin compra el 50%, absorbe la dirección y rescata a la tambaleante compañía.
1955: Chaplin vende su parte.
1956: Mary Pickford vende su parte.
1957: La compañía sale a la bolsa.
1967: Krim y Benjamin permanecen tras la compra hecha por Transamerica (hasta 1978) y luego se retiran para fundar Orion.

RKO

1928: RCA realiza la fusión de FBO con la cadena exhibidora Keith-Albee-Orpheum para fundar Radio-Keith-Orpheum (RKO): David Sarnoff de RCA es nombrado presidente del consejo y William LeBaron es jefe de producción (hasta 1931).
1931: David O. Selznick es jefe de producción hasta 1933, luego pasa a MGM.
1933: Merian C. Cooper es vicepresidente a cargo de la producción (hasta 1935).
1935: Pandro S. Berman se convierte en jefe de producción (hasta 1940) luego pasa a MGM.
1937: Disney distribuye a través de RKO (hasta 1954).
1941: Goldwyn distribuye a través de RKO (hasta 1952).
1946: Dore Schary es jefe de producción (hasta 1948) luego pasa a MGM.
1948: Howard Hughes asume el control.
1955: Hughes vende su parte.
1957: El estudio interrumpe la producción.

UNIVERSAL

1912: Carl Laemmle padre funda Universal.
1915: Se inaugura el estudio Universal City.
1920: Laemmle designa a Irving Thalberg como jefe de producción en 1923.
Thalberg pasa a Mayer en 1923.
1929: Carl Laemmle hijo es designado jefe de producción.
1936: Laemmle padre vende la compañía y Laemmle hijo es despedido.
1946: Universal se fusiona con International, de Goetz (fundada en 1943), para formar Universal-International, con Goetz como jefe de producción (hasta 1952).
1952: Decca adquiere la compañía.
1962: MCA, dirigida por Lew Wasserman, completa la absorción (comenzada en 1959) al comprar Decca y Universal.
1995: Lew Wasserman renuncia tras treinta años como jefe de MCA/Universal.

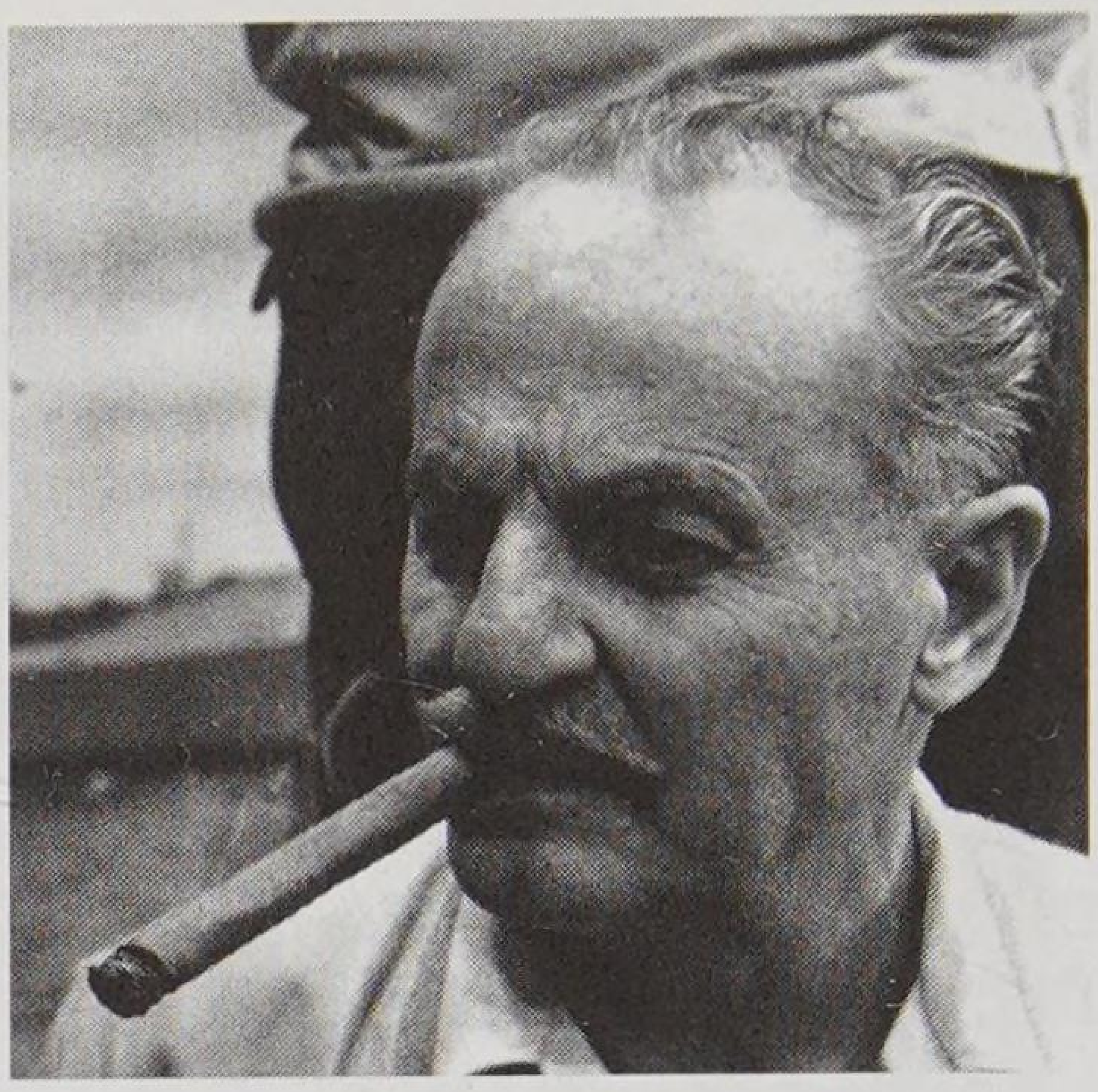
El intrépido David O. Selznick.

WARNER BROS.

1923: Se inaugura Warner Bros. Pictures (con Jack L. Warner como jefe del estudio; y Harry Warner como presidente).
1928: Darryl Zanuck se convierte en jefe de producción de Warner Bros.

→

Diciembre: Hal Wallis es jefe de producción de First National, responsable ante Jack Warner y Zanuck.
1930: Noviembre: Zanuck asume como jefe de producción de la fusionada Warner Bros./First National (hasta abril) en 1933.
Zanuck con Schenck fundan 20th Century (ver UA 1933).
1933: Hal Wallis se convierte en jefe de producción de Warner Bros./First National (hasta 1944), luego pasa a Paramount.
1956: Harry y Albert Warner venden sus partes pero Jack permanece.
1967: Jack se retira tras la fusión con Seven Arts.
1969: Warner Bros./Seven Arts es absorbida por Kinney National Service, liderado por Stephen J. Ross.
1992: Muere Ross.


Darryl Zanuck, el hombre clave en la producción de Warner.

Los directores de Hollywood

Si bien en la actualidad el director de cine es, en general, ampliamente considerado como la fuerza creativa principal detrás de la realización de cualquier película, esto no ha sido siempre así. La fluctuación en el poder y el prestigio de un director representa un aspecto fascinante y revelador que ofrece la historia de Hollywood a lo largo de los años. En los primeros días del cine mudo, el director a menudo funcionaba como productor-director, asumiendo y responsabilizándose de todos los elementos que constituían una película ya terminada. No sólo instruía a los actores frente a la cámara, y a menudo hablaba y gesticulaba con ellos para alentar e influir sus interpretaciones durante el rodaje, sino que además organizaba la utillería, el vestuario y los decorados con la ayuda de un grupo de asistentes. Sumado a esto, solía trabajar estrechamente junto con el autor de la historia fílmica o *photoplay*, luego realizaba sus propios ajustes sobre el guión durante el curso de la filmación. Y una vez que la filmación estaba terminada supervisaba el montaje para llegar al resultado final.

Interesados en lograr mayor eficacia, los asistentes pronto comenzaron a especializarse y en los años veinte, el director de una producción importante tenía a su cargo un equipo completo de directores de fotografía, artísticos, ayudantes de la decoración de los interiores y montadores, así como de diseñadores de vestuario y expertos en efectos especiales, entre otros profesionales. A comienzos de los años veinte, los principales directores tuvieron un lugar especial dentro de la vertiginosamente creciente industria. Productores-directores importantes como Cecil B. DeMille en Paramount, Erich von Stroheim en Universal, Rex Ingram en la Metro y D. W. Griffith, uno de los fundadores originales de United Artists, con su propio estudio en Mamaroneck, Nueva York, se encontraban entre las más poderosas, respetadas y conocidas figuras de la industria cinematográfica. Pero a mediados de los veinte, el enorme crecimiento y la consolidación de los grandes estudios significó que el equilibrio del poder comenzara a deslizarse a favor de los productores y del estudio, que era también

el distribuidor y, en muchos casos, el exhibidor. De modo que se volvió gradualmente más difícil para los directores preservar su independencia.

Desde este período hasta finales de los cuarenta, los años clave de la era de los estudios, los directores, junto con las estrellas de cine y los técnicos, generalmente estaban contratados por los estudios. Esto significó que tenían pocas oportunidades para iniciar sus propios proyectos y que eran regularmente asignados a las producciones del estudio y podían ser suspendidos sin sueldo si se negaban a realizar un encargo que consideraran poco interesante. También significó que pasaban de una película a otra ejerciendo un control relativamente escaso sobre el guión, el elenco o el montaje final. En la práctica, este patrón podía variar en función de la importancia de cada director en concreto. De un escritor de poca monta que estuviera contratado y asignado a películas de serie B se esperaba que produjera cinco o seis westerns, thrillers y comedias al año. Pero los directores relevantes como Frank Capra (en Columbia), John Ford (Fox), Cecil B. DeMille (Paramount) o King Vidor (MGM) sólo tenían la obligación de completar una —o tal vez dos— películas al año. Se les permitía el lujo de una preparación minuciosa, colaborar con el guionista (o los escritores) antes de comenzar a filmar, y luego con el montador y el compositor, hasta la finalización del film en su forma definitiva. De esta manera, esos directores tenían una gran libertad dentro del sistema de estudios, lo cual les permitía trabajar a partir de un estilo personal y mantener algún control sobre sus películas, si bien estaban sujetos a ciertas limitaciones, como por ejemplo no exceder el presupuesto acordado y trabajar, en su mayor parte, con las propias estrellas y los técnicos del estudio.

Por supuesto que muchos de los directores de Hollywood incurrían en alguno de estos desvíos, pero a finales de los treinta hubo signos de que los directores en general estaban recuperando parte del prestigio que habían perdido durante su sometimiento al sistema de estudios. Hubo también una mejoría general en la consideración de los guionistas en esa época, y un número de ellos incluso probó fortuna en la dirección. El resultado fue que al grupo de los directores consolidados que alcanzaban su punto más alto —entre ellos, John Ford, Howard Hawks, William Wyler y el británico recién llegado Alfred Hitchcock— se les unió una nueva y más joven generación de destacados talentos encabezada por los escritores-directores Preston Sturges, Billy Wilder, John Huston y Joseph L. Mankiewicz, junto a los recién llegados Orson Welles y Elia Kazan. Si bien trabajaban oficialmente en el sistema de estudios, en general a estos hombres se les permitió un amplio grado de control creativo. Esta tendencia hacia una mayor independencia continuó adelante hasta los cincuenta, cuando el sistema de contratos prácticamente llegó a su fin.

Nuevos directores de largometrajes en Hollywood a comienzos y mediados de los cuarenta

En los años cuarenta, hubo una mejoría general en la consideración de los directores en Hollywood, y un flujo notablemente amplio y variado de talentos que dejaron por primera vez su impronta en todas las *majors*. Entre ellos se contaba un singular grupo de escritores-directores, gran parte de los cuales habían sido previamente contratados como guionistas, encabezado por Preston Sturges, Billy Wilder y John Huston. En tanto Fred Zinnemann, George Sidney y Don Siegel se graduaron en las filas como directores de cortometrajes, Orson Welles, Vincente Minnelli y Elia Kazan llegaron del teatro, y a ellos se les unieron muchos directores británicos y europeos sobresalientes, como Alfred Hitchcock, Jean Renoir y Douglas Sirk. Muchos de los recién llegados seguirían adelante con productivas carreras y tendrían una influencia decisiva sobre la realización cinematográfica en Hollywood durante los siguientes veinte años.

NUEVOS DIRECTORES DE LARGOMETRAJES EN HOLLYWOOD A COMIENZOS Y MEDIADOS DE LOS CUARENTA

Año	Nombre	Antecedentes	Primer largometraje en EE. UU.	Estudio
1940	Alfred Hitchcock	británico	*Rebeca* (*Rebecca*)	Selznick/UA
	Preston Sturges	guionista	*The Great McGinty*	Par
	Curtis Bernhardt	alemán	*My Love Came Back*	WB
	Robert Stevenson	británico	*Tom Brown's Schooldays*	RKO
	Irving Reis	radio, guión	*One Crowded Night*	RKO
1941	George Sidney	director de cortos	*Free and Easy*	MGM
	Orson Welles	radio, teatro	*Ciudadano Kane*	RKO
	René Clair	francés	*La llama de Nueva Orleans* (*Flame of New Orleans*)	Universal
	Jean Negulesco	director de cortos	*Singapore Woman*	WB
	Irving Rapper	diálogos, asistente de dirección	*Shining Victory*	WB
	David Miller	director de cortos	*Billy the Kid*	MGM
	Robert Siodmak	alemán	*West Point Widow*	Par
	Ted Tetzlaff	técnico de iluminación	*World Premiere*	Par
	John Huston	guionista	*El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*)	WB
	Jean Renoir	francés	*Aguas pantanosas* (*Swamp Water*)	Fox
	Jules Dassin	director de cortos	*Nazi Agent*	MGM
1942	Fred Zinnemann	director de cortos	*Kid Glove Killer*	MGM
	Anthony Mann	teatro	*Dr. Broadway*	Par
	Billy Wilder	guionista	*El mayor y la menor* (*The Major and the Minor*)	Par
	Albert Lewin	productor	*The Moon and Sixpence*	UA
	Joseph M. Newman	director de cortos	*Northwest Rangers*	MGM
	Michael Gordon	director de diálogos	*B. B. Goes Hollywood*	Col
1943	Vincente Minnelli	teatro	*Cabin in the Sky*	MGM
	Roy Rowland	director de cortos	*A Stranger in Town*	MGM
	Douglas Sirk	danés/alemán	*Hitler's Madman*	PRC/MGM
	André de Toth	húngaro/británico	*Passport to Suez*	Col
	Mark Robson	montaje	*The Seventh Victim*	RKO
	Fred M. Wilcox	segundo director de unidad	La cadena invisible (*Lassie Come Home*)	MGM
	William Castle	director de diálogos	*Chance of a Lifetime*	Col
	Reginald Le Borg	director de cortos	*She's for Me*	Universal
	Delmer Daves	guionista	*Destino: Tokio* (*Destination Tokyo*)	WB
	Lewis Allen	teatro británico	*Los intrusos* (*The Uninvited*)	Par
1944	Robert Wise	montaje	*Curse of Cat People*	RKO
	Phil Karlson	asistente de dirección	*A Wave, a Wac & a Marine*	Monogram
	Henry Levin	teatro, director de diálogos	*Cry of the Werewolf*	Col

Año	Nombre	Antecedentes	Primer largometraje en EE. UU.	Estudio
	Budd Boeticher	asistente de dirección	*One Mysterious Night*	Col
	Elia Kazan	teatro	*Lazos humanos* (*A Tree Grows in Brooklyn*)	Fox
1945	John Berry	teatro	*Miss Susie Slagle's*	Par
	George Seaton	guionista	*Diamond Horseshoe*	Fox
	Arch Oboler	guionista radio	*Bewitched*	MGM
	Joseph L. Mankiewicz	productor, director	*El castillo de Dragonwyck* (*Dragonwyck*)	Fox
	John Sturges	guionista	*The Man Who Dared*	Col
1946	Richard Fleischer	montaje	*Child of Divorce*	RKO
	Cyril Endfield	director de cortos	*Gentleman Joe Palooka*	Monogram
	Robert Rossen	director de cortos	*Johnny O'Clock*	Col
	Don Siegel	guionista, montaje	*The Verdict*	WB

Durante estos años las compañías cinematográficas intentaron revertir el declive en la afluencia de público invirtiendo grandes sumas de dinero en extravagantes producciones de época, musicales y epopeyas. A los directores veteranos se les ofrecían costosas producciones no siempre acordes con su talento, pero les resultaba difícil resistirse a los abultados honorarios y a los abrumadores recursos puestos a su disposición. Algunos grandes directores se equivocaron terriblemente con proyectos mal concebidos: el experimentado Howard Hawks debería haber apelado a su experiencia antes de asumir *Tierra de faraones* (1955); del mismo modo que Robert Wise cometió un error con *Helena de Troya* (1955) y, en los sesenta, con el remake de *Rebelión a bordo* (1962), filmada previamente por Frank Lloyd; Nicholas Ray con *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*) y Joseph L. Mankiewicz con *Cleopatra*, ambas de 1963, así como George Stevens con *La historia más grande jamás contada* (1965). Una idea aun más clara de la muy diversa calidad de las realizaciones de esa época puede comprobarse en el hecho de que muchos directores alternaron entre películas en blanco y negro de bajo nivel y espectaculares superproducciones bastante impersonales. Otto Preminger, por ejemplo, después de *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, 1959) hizo *Éxodo* (*Exodus*, 1960); Stanley Kubrick pasó de *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957) a la épica *Espartaco* y volvió al blanco y negro con *Lolita* (1962) y *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963); William Wyler hizo un cambio entre *Ben-Hur* y el drama íntimo *La calumnia* (*The Children's Hour*, 1961); Robert Aldrich saltó de *Sodoma y Gomorra* (*Sodoma e Gomorra*, 1962) a *¿Qué fue de Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962). Los más «esquizofrénicos» de todos fueron Robert Wise y Stanley Kramer, que discurrieron entre pequeños dramas en blanco y negro y unas caras extravagancias en pantalla panorámica a lo largo de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Con la experiencia de los directores sujeta, como siempre, al destino de las diversas compañías de cine, los desastres financieros de finales de los sesenta llevaron a su fin la apuesta por las superproducciones, más o menos en la misma época en la que muchos veteranos de Hollywood como John Ford, Howard Hawks, George Stevens y William Wyler llegaban al final de sus carreras.

Sin embargo, nuevos nombres irrumpieron en las películas por el camino de la pequeña pantalla a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Incluyendo a Franklin Schaffner, John Frankenheimer, Delbert Man y Martin Ritt; también al excelente Arthur Penn, que tuvo un éxito enorme con *Bonnie y Clyde* en 1967, y Sidney Lumet, el más prolífico y exitoso de todos ellos. Si bien aportaron sangre nueva a Hollywood, su influencia demostró ser comparativamente menor, y Hollywood debió esperar hasta los años setenta para recibir una buena bocanada de oxígeno por parte de una nueva generación de directores jóvenes y talentosos que habían crecido con el cine. Casi una explosión de directores excelentes —que recordaba lo que había sucedido en los cuarenta—, estuvo encabezada por Francis Ford Coppola, William Friedkin, George Lucas, Martin Scorsese, Woody Allen y Steven Spielberg. Su influencia ha seguido sintiéndose hasta bien entrado el nuevo milenio.

Las estrellas de cine

Los primeros actores de cine estadounidense eran contratados de manera temporal y aparecían en la pantalla de forma anónima. Durante los primeros años transcurridos hasta 1910, los principales productores, en particular los miembros de la Motion Picture Patents Company, hicieron hincapié en ocultar las verdaderas identidades de sus intérpretes, ya que suponían, no sin acierto, que los más populares entre ellos exigirían unos salarios más altos y que sería más difícil controlarlos. Pero una política tal no podía esperar tener éxito durante mucho tiempo, ya que el público estaba ávido por saber más acerca de sus estrellas favoritas.

El productor Carl Laemmle fue el primero en romper el molde y en general se le atribuye el haber iniciado el sistema de las estrellas después de robar a la Chica Biograph, Florence Lawrence, para su IMP Company, y publicar su verdadero nombre. No obstante, los dos ídolos de la pantalla más populares a mediados de los años diez fueron Mary Pickford y el cómico Charlie Chaplin. El singular genio interpretativo de este último pronto le supuso el reconocimiento mundial, mientras que el progreso de la señorita Pickford durante la década comprendida entre 1909 y 1918 subraya los muchos cambios que tuvieron lugar durante esos años y su labor destacada por entonces, que culminó en el momento en el que la estrella se convirtió en una de las fundadoras de la United Artists en 1919.

Esta última era una pequeña compañía de alto nivel que permitía a las estrellas más importantes como Gloria Swanson y Norma Talmadge, así como a los creadores de dichas estrellas, preservar su independencia durante los años veinte, cuando el poder comenzaba a concentrarse paulatinamente en las manos de un selecto grupo de jefes de estudios. Hoy en día resulta difícil imaginar la popularidad mundial que tuvieron las estrellas de cine antes del advenimiento de la radio y la televisión. Existía una magia especial alrededor de las estrellas del cine mudo, que se perdió con la introducción del sonido y que coincidió con la depresión económica y otros importantes cambios sociales.

El sistema de estrellas había evolucionado en los años veinte, pero floreció en los treinta. Ésta fue la época dorada de la cinematografía en Hollywood, cuando los estudios se convirtieron en expertos en descubrir, embellecer y explotar a sus intérpretes para convertirlos además en sus propios medios de promoción. Cada compañía producía una gran cantidad de películas cada año y el *casting* se realizaba de acuerdo con el género del film.

Rodolfo Valentino y Vilma Banky en *El hijo del caíd* (*The Son of the Sheik*).

Las figuras más prometedoras eran cuidadosamente educadas para el estrellato y se les daba la oportunidad de aparecer en un gran número de películas junto con estrellas consolidadas. Clark Gable en MGM y Cary Grant en Paramount, por ejemplo, fueron contratados junto a las más glamorosas mujeres de Hollywood antes de surgir como estrellas confirmadas por derecho propio. Pero había una contradicción obvia entre la creación de estrellas haciéndolas encajar en un molde idéntico, y el hecho de que las figuras más destacadas tenían unas cualidades especiales que no podían ser alteradas.

El contrato con cada estudio duraba un promedio de siete años y garantizaba unos ingresos regulares, pero raramente se les permitía a las estrellas escoger un trabajo. Si un intérprete contratado rechazaba un guión, podía resultar suspendido, y ese período se añadía al plazo de su contrato. Sumado a eso, las estrellas podían ser contratadas por otros estudios con inmensos beneficios. «Tu estudio podía comerciar contigo como si fueras un jugador de fútbol», recuerda James Stewart.

Si bien Hollywood produjo muchas películas memorables durante esos años, el ritmo frenético de trabajo ahogaba los talentos y muchas de las estrellas sufrían y se rebelaban. Olivia de Havilland llegó a los tribunales y obtuvo un veredicto famoso a comienzos de los años cuarenta que prohibía a los estudios añadir el tiempo de suspensión al plazo original del contrato. El declive de los estudios durante los años de la posguerra llevó a un recorte en la contra-

tación de las estrellas. Esto otorgó a muchos de los principales intérpretes una nueva libertad, y la oportunidad de obtener un mayor control sobre sus películas por medio de la creación de sus propias compañías productoras. Estrellas como Burt Lancaster, John Wayne y Kirk Douglas, por ejemplo, firmaron en los cincuenta acuerdos de distribución con la resucitada United Artists, y establecieron así un patrón que continúa hasta la actualidad. Pero la perdurabilidad de tantas de las estrellas de los años treinta fue el legado de un sistema ya obsoleto, y que difícilmente podría revivir.

El personal creativo

Aparte del director, la persona esencial en el rodaje de las películas durante los primeros años era el director de fotografía. Su tarea exclusiva consistía en operar el equipo de cámaras y asegurarse de que la imagen quedara bien registrada. Esto significaba trabajar con la cámara en la mano y controlar la iluminación, el encuadre de las tomas y el enfoque en cada escena. En principio, un técnico podía llevar a cabo reparaciones de la cámara, que en general le pertenecía y llevaba consigo de una película a otra. Pero no transcurrió demasiado tiempo hasta que estos técnicos dominaron un amplia variedad de efectos y trucos que se lograban con la cámara misma. Esto comprendía desde el enfoque suave, la acción a cámara rápida o lenta, la exposición múltiple, la pantalla dividida o las tomas detrás de cristales, junto con un repertorio estándar de efectos de encadenado, como el difuminado, el fundido y las tomas con o sin iris. Además, cuando terminaba el rodaje el director de fotografía en general solía trabajar estrechamente con el laboratorio, supervisando el procesado del negativo de la película.

Hacia finales de los años diez se habían obtenido importantes avances en la fotografía de las películas. Los primitivos estudios y decorados, que generalmente utilizaban escenarios abiertos y dependían de la luz natural, comenzaron a ser reemplazados por escenarios cerrados en los cuales se empleaba principalmente la luz artificial de un modo más sofisticado y controlado. Los más importantes directores de fotografía ya demostraban a través de un agudo sentido artístico cuánto se podía hacer para realzar una historia a través del uso expresivo de la iluminación, la composición del cuadro y el desarrollo de un estilo visual que fue mucho más alla del simple registro de imágenes en aquellos primeros años.

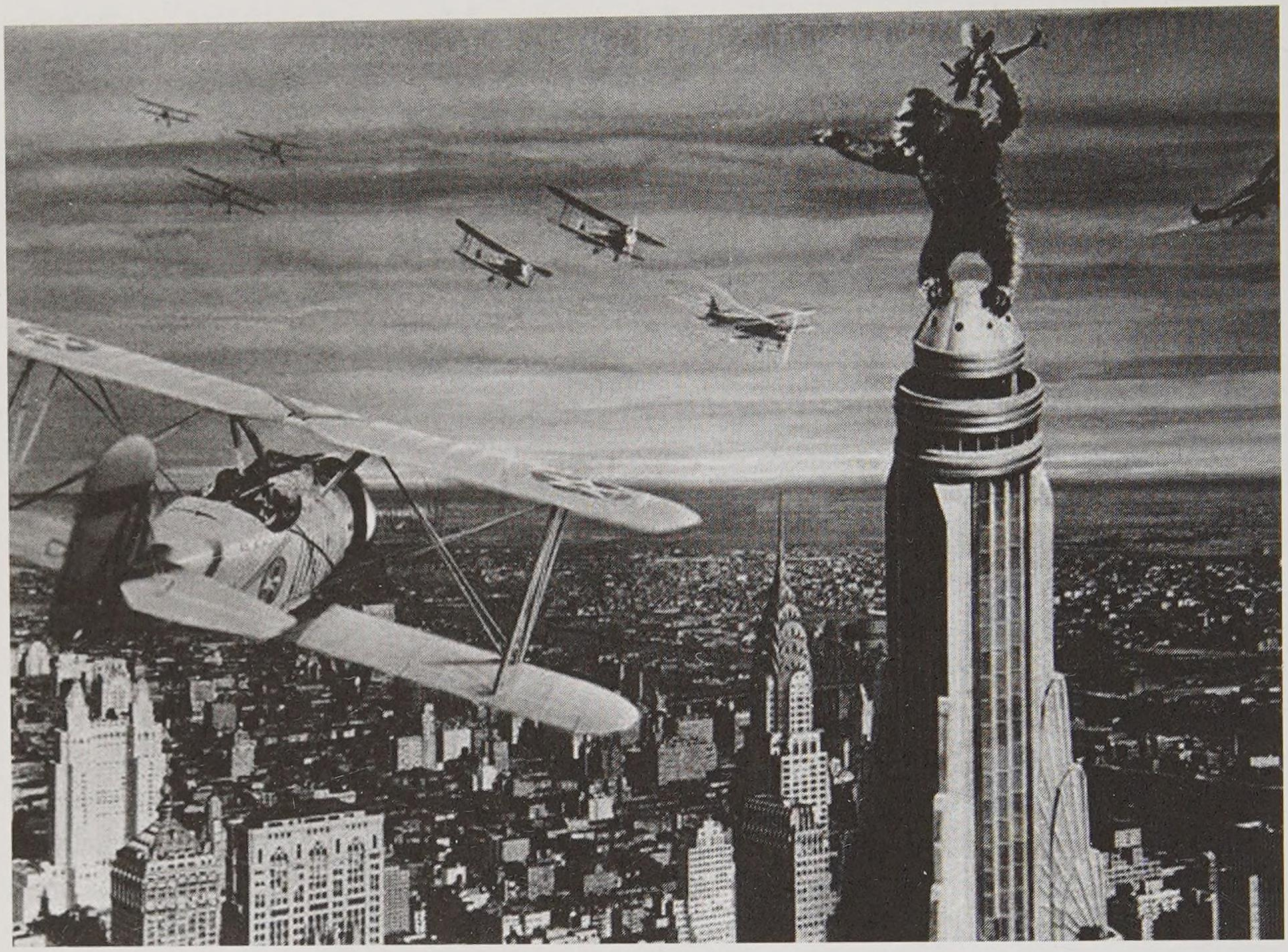
Antes de los años veinte, casi todas las películas se rodaron sin un director artístico propiamente dicho. Esa función se dividía vagamente entre el director, el director de fotografía y el experto en utilería. Así, no sorprende descubrir que D. W. Griffith haya desempeñado un papel preeminente en el estilo de sus propias películas del primer período (si bien la espectacular *Intolerancia* tuvo a Walter L. Hall como director artístico), tal como lo hizo Erich von Stroheim antes de descubrir a Richard Day y emplearlo por primera vez en *Esposas frívolas* en 1922. Otros directores sofisticados visualmente como Maurice Tourneur y Cecil B. DeMille se encontraron entre los primeros en asignar directores artísticos y fueron muy afortunados al establecer relaciones laborales estrechas durante la década de los años diez con dos de los mejores en ese campo. El dotado Ben Carré colaboró en más de treinta largometrajes de Tourneur entre 1914 y 1920, algunos de ellos filmados en Paramount con estrellas como Mary Pickford y Elsie Ferguson. El colaborador regular de DeMille durante el mismo período fue Wilfred Buckland, que era uno de los escenógrafos

más sobresalientes del teatro neoyorquino. Su estrecha colaboración con el director de fotografía Alvin Wyckoff en *La marca de fuego* (*The Cheat*, 1915), de DeMille, representa una de las más sobresalientes y primitivas experiencias en el logro de un estilo visual expresivo: un controlado uso de las sombras y la iluminación y una escenografía para crear un efecto total que contribuyó enormemente al impacto del argumento. Buckland, uno de los directores artísticos pioneros de la época, se comprometía con cada aspecto de la planificación y el rodaje y desempeñó un importante papel al promover y demostrar el valor de la iluminación artificial frente a la natural.

Excepto Paramount, la mayoría de los estudios fue relativamente lenta para reconocer la importancia de la contribución del director artístico. Esta actitud cambió en los años veinte cuando las principales compañías crecieron rápidamente y contrataron personal de todo tipo, especialmente en los departamentos de fotografía y escenografía. Hubo un reconocimiento general de la importancia de estos profesionales al mismo tiempo que los oficios se especializaban. El director de fotografía, por ejemplo, al que a menudo se mencionaba como el encargado de la iluminación, se encontró a la cabeza de un equipo formado por un operador de cámara, un claquetista y un ajustador de foco. Liberado así de las tareas asociadas al rodaje, el director de fotografía ahora era capaz de dedicarse por completo a las consideraciones estéticas y estilísticas en cuanto a la iluminación que exigía la película, trabajando estrechamente con el director y el director artístico. En los veinte, importantes directores de fotografía como John F. Seitz, Charles Rosher, Lee Garmes y James Wong Howe comenzaron a desarrollar un estilo claramente reconocible, lo cual a partir de entonces fue una característica esencial en el trabajo de los principales realizadores.

Asimismo, la posición del director artístico fue respaldada por un amplio reconocimiento gracias a la obra de William Cameron Menzies en UA durante los años veinte, y debido a la formación de MGM, que tenía a Cedric Gibbons asignado como jefe de su Departamento de Decorados. Gibbons fue el director artístico más poderoso y conocido en Hollywood, que ejerció una increíble influencia en la imagen de las películas de MGM durante treinta años; las cualidades modernistas de sus decorados blancos y art-déco tuvieron un enorme impacto internacional, en particular durante los años treinta, cuando los otros estudios, sobre todo Paramount y RKO, decidieron imitarlo. (Una tradición contrastada de decorados austeros que se había desarrollado en Alemania también fue integrada rápidamente al lenguaje hollywoodiense, tal como se ve en la obra del alemán Anton Grot y del británico Charles D. Hall, entre otros.)

Bajo el sistema de estudios, los directores artísticos como Gibbons, Hans Dreier en Paramount y Van Nest Polglase en RKO raramente trabajaban en una película en especial, sino que supervisaban la producción completa de todo el estudio. Los directores artísticos que trabajaban en cada película recibían la asistencia de un equipo completo que incluía bocetistas, escenógrafos y figurinistas, y tenían los estudios diseñados y en construcción mucho antes de que un director hubiera sido asignado a la producción. El gran reconocimiento demostrado a los directores de fotografía y los directores artísticos coincidió, irónicamente, con una merma en la importancia del director contratado. No obstante, para los directores importantes, la tradición de colaboración estrecha con el director de fotografía y el director artístico, establecida por vez primera en los años veinte y más tarde adoptada como práctica corriente, continuó aproximadamente sin cambios hasta la actualidad.



King Kong en la cima del edificio Empire State.

Pero no sólo las contribuciones de los directores de fotografía y los directores artísticos comenzaron a revalorizarse. Como los estudios buscaban mayor eficacia, reconocieron la necesidad de emplear expertos técnicos en otros departamentos, y contrataron grandes cantidades de personal técnico en muy diversos campos. Los departamentos especializados se crearon para hacerse cargo del montaje, los efectos especiales, el diseño de vestuario y el maquillaje, y esta tendencia fue reforzada por la llegada del sonido. Sumado a los recién creados departamentos de Sonido y Música, la proliferación de musicales desde 1929 en adelante llevó a contratar muchos equipos de compositores de canciones que provenían de Broadway. La introducción del sonido tuvo un impacto mayúsculo en todos los aspectos de la realización cinematográfica, en particular en el trabajo del director de fotografía y de los montadores, muchos de los cuales tenían experiencia en el teatro y se volvieron indispensables para el proceso de rodaje; y también en los que demostraron un talento especial para escribir diálogos cinematográficos convincentes, los guionistas.

Es de particular interés el cambio en la labor del montador. En la época del cine mudo, el montador tenía una gran libertad. Reunía las diferentes tomas individuales para construir las secuencias, estableciendo a la vez un ritmo y un desarrollo general —más rápido para las comedias o películas de acción, más mesurado para el drama— y debía tener en cuenta la necesidad de insertar intertítulos en diversos puntos. No obstante, el añadido del diálogo sincronizado, los efectos de sonido y la música de fondo, todo cuidadosamente planeado y luego «mezclado» para lograr la banda de sonido final en exacta correspondencia con la película, hizo del proceso de montaje algo mucho más com-

plicado. Así el equipo de montaje necesario para cualquier producción de un film creció hasta incluir algunos asistentes, editores de sonido, un mezclador y un cortador de negativos.

Muchos de los montadores más importantes de los años veinte fueron mujeres. Entre ellas estuvieron Dorothy Arzner para Paramount, Anne Bauchens, montadora de Cecil B. DeMille durante treinta años y la primera mujer en ganar un Oscar (por *Policía montada del Canadá* en 1940), y Margaret Booth, importante montadora de MGM durante más de cuarenta años, gran parte de ese período como supervisora de montaje. Esta tradición de importantes montadoras continuó hasta la actualidad, cuando destacan los nombres de Barbara McLean para Fox y, más recientemente, Verna Fields (ganadora del Oscar por *Tiburón* en 1975), Dede Allen, Marcia Lucas (coeditora de *La guerra de las galaxias,* 1977) y Thelma Schoonmaker, ganadora del Oscar por *Toro Salvaje* (1980), de Martin Scorsese. Pero esto también llama la atención, por omisión, debido a la falta de mujeres en otras importantes áreas de la realización en Hollywood, al margen de los guiones y del diseño de vestuario.

Mientras que en los años diez dependieron de la Western Costume Company para satisfacer sus necesidades básicas de vestuario, los principales estudios comenzaron a establecer sus propios departamentos en los años veinte. A finales de esa década, cada cual empleaba uno o dos diseñadores de vestuario importantes, que recibían la ayuda de un equipo completo de figurinistas, asistentes de vestuario y costureras.

No trasncurrió mucho tiempo antes de que la moda de Hollywood ejerciera una notable influencia en la vestimenta de las mujeres del mundo entero. Algunas de las figuras principales que comenzaron en los años veinte fueron Adrian para MGM, Vera West para Universal, Howard Greer y Travis Banton, a los que se unió Edith Head, para Paramount y Mitchell Leisen para UA. (El fantástico Orry-Kelly no llegó a Warner Bros. hasta comienzos de los treinta.)

Si bien casi todas las películas mudas importantes se habían estrenado con una partitura musical de acompañamiento, la llegada del sonido abrió el camino para la introducción de un nuevo tipo de música de fondo. Con el desarrollo de nuevas técnicas que permitían la mezcla de diferentes bandas de sonido, la partitura podía ser más sutil y sincronizarse con gran precisión con la película. A finales de los años veinte y comienzos de los treinta, llegaron a Hollywood algunos de los primeros directores musicales y compositores de una nueva raza. Encabezados por nombres de la envergadura de Max Steiner y Alfred Newman, aportaron unas partituras originales de gran calidad desde mediados de los años treinta.

Sumado a todo el personal creativo ya mencionado hubo técnicos pioneros en otras áreas menos conocidas de la realización que comenzaron en los años veinte. Algunos de los primeros departamentos de maquillaje se iniciaron con miembros de la notable familia Westmore, que se repartieron entre ellos varios de los estudios de Hollywood y demostraron la importancia de una habilidad cinematográfica por entonces menor. Eran muy valorados por las estrellas así como por las compañías que los empleaban.

Los efectos especiales comenzaron como un sucedáneo de la fotografía, pero unos pocos experimentadores lograron avances tan importantes durante los años veinte que ellos también fueron llamados para organizar sus propios departamentos. Este campo creció rápidamente durante los treinta, a medida que el repertorio de técnicas se expandía hasta incluir

un uso más sofisticado de la fotografía mate y de otros efectos ópticos, miniaturas y modelos, y en la proyección de fondos. Los principales nombres aquí fueron Farciot Edouart y Gordon Jennings para Paramount, John P. Fulton para Universal y A. Arnold Gillespie, el experto que trabajó estrechamente con Cedric Gibbons en MGM durante treinta años y que también compartió con él la dirección artística. De especial interés fue la obra de Willis O'Brien, que resultó pionero en el desarrollo de la foto fija. Habiéndola utilizado con tanta eficacia en el film *El mundo perdido* (*The Lost World,* 1925), de Harry Hoyt, O'Brien finalmente tuvo la oportunidad de crear una obra maestra de larga vida, *King Kong*, para RKO en 1933.

Los reconocimientos y los premios

Los premios de la Academia —u Oscar, como se los suele llamar— son los premios cinematográficos más conocidos, más antiguos y ampliamente publicitados de todos, y son los que sacan la mayor tajada en la taquilla. Los Oscar aparecen de manera prominente en los trailers y en la publicidad de las películas ganadoras, así como en incontables films sobre Hollywood, desde *Ha nacido una estrella* (tanto la versión de 1937 como en la de 1954) y *California Suite*, hasta una película tan olvidable de 1966 llamada *El Oscar* (*The Oscar*), de Russell Rouse. La famosa estatuilla bañada en oro fue diseñada por el principal director artístico de MGM, Cedric Gibbons, y se ha convertido en uno de los símbolos más rápidamente identificables de Tinseltown. «Bueno, es igual a mi tío Oscar», se supone que se le oyó exclamar a Margaret Herrick, bibliotecaria de la Academia, cuando vio por primera vez el premio; pero tanto Bette Davis como el columnista Sidney Skolsky reclaman el crédito por el nombre.

Los Oscar y otros premios

La ceremonia anual de los premios de la Academia es la actividad más conocida de la pomposamente llamada Academy of Motion Picture Arts and Sciences (o AMPAS), que fue fundada en 1927 y celebró su septuagésimo quinto aniversario en 2002. Entre las principales figuras de la industria cinematográfica que participaron en la fundación de la AMPAS se encontraban los productores Louis B. Mayer, Irving Thalberg y Harry Rapf por MGM, Joseph Shenck, Douglas Fairbanks y Mary Pickford por UA, los dos hermanos Warner más conocidos, Jack y Harry, Jesse L. Lasky por Warner Bros., y Cecil B. DeMille por la Paramount.

Hubo también algunos pocos representantes de las ramas creativas: el director artístico Cedric Gibbons, los escritores Carey Wilson, Bess Meredyth, Jeanie Macpherson y Frank Woods, los directores Raoul Walsh y Henry King, y los actores Harold Lloyd y Richard Barthelmess.

En aquellos momentos se estaban produciendo muchos cambios importantes en Hollywood. Warner Bros. invertía grandes sumas en experimentos con el sonido que pronto transformarían a la industria, mientras que el público de cine crecía de forma progresiva. El verdadero poder de la industria comenzaba a concentrarse paulatinamente en un pequeño número de compañías verticalmente integradas, aunque, al mismo tiempo, algunos problemas de relaciones laborales amenazaban con convertirse en un gran dolor de cabeza para los gigantescos estudios. Se ha sugerido que la Academia fue fundada por los jefes de los estudios, encabezados por Louis B. Mayer, con el fin de anticiparse a la gremialización de diversos grupos: los actores, los escritores, los directores y los técnicos.

Durante un breve período, la AMPAS compitió directamente con la Actors Equity por el derecho a representar a los actores en sus negociaciones con los estudios; y a finales de 1927 la Academia logró negociar el primer acuerdo actor-productor de la industria. No obstante, habiendo ganado su batalla con la Equity en los años veinte, la AMPAS puso en peligro su posición pocos años más tarde, cuando accedió a realizar pagos en negro, en un intento por aliviar los efectos de la Depresión sobre la industria. Una decisión tal condujo a muchos de los miembros a concluir que la Academia en realidad se comportaba como un «sindicato de las grandes compañías» y que no cuidaba de sus mejores intereses.

En julio de 1933 un grupo de actores abandonó la Academia para formar el Gremio de Actores de la Pantalla (Screen Actors Guild). El Gremio de Escritores de la Pantalla, fundado en los años veinte, les dio un fuerte apoyo, pero fue nuevamente reorganizado para representar a los escritores en sus disputas contractuales con los jefes de los estudios. [Uno de los miembros más activos del Gremio de Escritores, Dudley Nichols, se convirtió en la primera persona en rechazar un Oscar, que se le concedió en 1935 por el guión de *El delator* (*The Informer*), de John Ford.] De modo que en 1936 una docena de directores también se apartó de la Academia para formar el Gremio de Directores de la Pantalla (Screen Directors Guild), más tarde rebautizado Directors Guild of America o DGA, que comprendía tanto películas para el cine como para la televisión.

Estas múltiples disputas, que atentaron seriamente contra la pertenencia a la Academia, se arreglaron finalmente en 1937, cuando la organización decidió sabiamente retirarse de cualquier participación ulterior en la muy sensible área de las relaciones laborales.

Como parte de sus actividades en las áreas de educación e investigación, menos controvertidas, la sucursal de «técnicos» de la Academia ya en 1928 se involucró en la cofinanciación de una serie de cursos y seminarios sobre los muchos asuntos de la filmación sonora. Durante algunos años, la Academia siguió haciendo contribuciones en este área, incluyendo la adjudicación de becas a estudiantes de cine y la financiación de proyectos tales como la restauración de la colección de copias impresas de films anteriores a 1912, en la Biblioteca del Congreso estadounidense, que se llevó a cabo a comienzos de los años cincuenta.

Ciertamente, la ceremonia anual de los premios no se consideraba originalmente como parte importante de las actividades de la Academia y había comenzado como una ceremonia relativamente informal. El primer grupo de premios, para la temporada 1927-1928 fue presentado en un banquete en mayo de 1929, organizado para celebrar el segundo aniversario de la formación de la Academia. En ese primer año los honores se restringieron a películas mudas, a modo de último adiós, y se incluyó un premio especial para Warner Bros. por «producir *El cantor de jazz*, sobresaliente película pionera que revolucionó la industria», mientras que la segunda ceremonia, correspondiente a 1928-1929, fue domi-

Los ganadores del Oscar Rex Harrison, el productor Jack Warner y el director George Cukor junto a Audrey Hepburn, estrella de *My Fair Lady*, en la ceremonia de los premios de la Academia de 1964.

nada por las primeras películas sonoras, y *The Broadway Melody*, de MGM, obtuvo el premio a la mejor película.

Durante los dos primeros años los ganadores se elegían a través de un procedimiento de ternas que, de algún modo, era poco democrático. Los 400 miembros de la Academia sólo formaban parte de la nominación; diez películas recibían el mayor número de votos en cada categoría y luego eran sometidas a grupos de examinadores que reducían la elección a tres finalistas. Éstas se sometían luego a un consejo central de examinadores, que tomaba la decisión final acerca de los ganadores. Para ser elegible, un film debía exhibirse en la zona de Los Ángeles durante al menos una semana del año en curso; en las primeras seis ceremonias se abarcó desde el primero de agosto hasta el 31 de julio, y luego, a partir de 1934, se introdujo el año calendario.

A lo largo de los años, los procedimientos de votación y el número de categorías incluidas en los premios sufrieron muchos ajustes. El paso al sonido significó que varios premios, tales como la escritura de los intertítulos, cayeran al segundo año. Pronto se añadió el registro del sonido, junto con los cortometrajes y una sección dedicada a los logros especiales en el área técnica o científica, seguidos (en 1934) por las categorías de montaje y composición musical. Desde la ceremonia de 1929-1930 hasta la de 1935 toda la Academia votó a los ganadores a partir de nominados en cada categoría que habían sido previamente seleccionados por miembros de esa actividad en particular. El total de los miembros llegó hasta los 600 poco tiempo después, pero cayó en los años treinta cuando las disputas laborales conduje-

ron a renuncias masivas. El número se redujo a menos de 100, pero se recuperó a finales de los treinta y en los cuarenta. Durante algunos años (1937-1945) las nominaciones y los votos se abrían a unos 15.000 miembros de la industria; luego, desde 1947 hasta 1956, el voto de las nominaciones se restringió a los miembros del sindicato y de los gremios (a excepción de los extras), mientras que los ganadores eran elegidos por la Academia. Desde 1957 en adelante, tanto las nominaciones como los votos finales se vieron restringidos a los aproximadamente 4.000 miembros de la Academia.

Las nuevas categorías añadidas posteriormente incluyeron los efectos especiales (en 1939), el diseño de vestuario (1948) y el premio a la mejor película extranjera (en 1956), mientras que los premios a los guiones se redujeron de tres a dos categorías en 1957. Tras la casi desaparición de la filmación en blanco y negro para los largometrajes más importantes, las categorías separadas de cinematografía en color, dirección artística y diseño de vestuario se eliminaron en 1967. Sumado a eso, antes de 1946 el número de nominados en algunas categorías tendía a variar cada año, pero desde esa fecha la nominación por parte de los miembros de la Academia se limitó a un máximo de cinco candidatas.

Si bien hay muchas otras organizaciones cinematográficas que entregan premios anuales, tales como la New York Film Critics y la Hollywood Foreign Press Association, algunos de ellos modelados a partir de los Oscar, ninguna de ellas intenta superar a la Academia en su cobertura. A lo largo de los años, sumado a los Oscar ampliamente publicitados para las grandes producciones, estrellas y directores, la Academia ha dado un reconocimiento bien merecido a los técnicos más creativos de Hollywood; y premios especiales a quienes hicieron excepcionales contribuciones a la industria cinematográfica y que podrían no incluirse en las categorías normales del Oscar.

Entre los otros premios anuales más importantes, los que otorga la New York Film Critics desde 1935 han establecido una interesante correlación con los Oscar, optando en general por películas de calidad en blanco y negro. Antes de 1946 los Premios de New York se limitaban a cuatro categorías principales (película, actor, actriz y director), pero a partir de 1946 se premió también a la mejor película extranjera, desde 1966 el mejor guión, y desde 1969 los mejores actor y actriz de reparto. Ese año, los premios individuales para mejor película en lengua inglesa y mejor película extranjera fueron dejados de lado a favor de un único gran premio. Así, durante los ocho años posteriores, la elección de Nueva York difirió en general de la que efectuaba la Academia. Optaron por películas sobresalientes de importantes directores extranjeros o de directores estadounidenses fuera de la producción oficial, los cuales ganaban el premio al mejor director. Estos incluyeron, por ejemplo, *Mi vida es mi vida* (*Five Easy Pieces*, 1970), de Bob Rafelson; *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick; *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), de Ingmar Bergman; *Amarcord (Mis recuerdos)* (*Amarcord*, 1974), de Federico Fellini, y *Nashville* (1975), de Robert Altman. En 1977, la New York Film Critics eligió —al igual que la Academia— a *Annie Hall*, de Woody Allen, una historia ambientada en Manhattan, y desde entonces ambos grupos comenzaron a coincidir mucho más que antes.

Los premios Globos de Oro se presentaron por primera vez en 1943, con los votos de alrededor de 80 miembros de la Hollywood Foreign Press Association, pero dividieron sus premios a la mejor película, mejor actor y mejor actriz en dos categorías, estableciendo una distinción útil entre drama y comedia o musical. Presentados en una ceremonia nacional televisada a comienzos de febrero, unas seis semanas antes de los Oscar, los Globos de Oro

ofrecieron certeras indicaciones sobre quién ganaría los premios de la Academia de ese año. Hubo un estrecho acuerdo entre éstos y los Oscar durante años, en particular en la categoría de mejor película (tomando en cuenta los premios divididos). Los Globos de Oro se adjudican a menudo a dos fuertes rivales por el Oscar, por ejemplo *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, drama), de George Stevens, y *Un americano en París* (comedia/musical), de Vincente Minnelli, en 1951; *En el calor de la noche* y *El graduado* (*The Graduate*), de Mike Nichols, en 1967; y *Platoon*, de Oliver Stone, premiada junto con *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*), de Woody Allen, en 1986.

Las categorías que comprendían los Globos de Oro fueron cambiando mucho a lo largo de los años, e incluyeron premios al novato más prometedor, a la película favorita mundial y al film que mejor promueve la comprensión internacional, junto con el galardón a trabajos sobresalientes en televisión como las series dramáticas y las comedias, las películas o las miniseries de televisión, y la mejor interpretación femenina y masculina en cada una de ella, entre otros.

El Gremio de Directores de América comenzó a presentar sus premios anuales en 1948-1949. Los cinco nominados son votados por todos los miembros, que actualmente suman un total de 8.000 directores (y asistentes de dirección) que trabajan en cine y televisión; y el ganador generalmente se anuncia tres o cuatro semanas antes de la ceremonia de los Oscar. (Los nominados al Oscar por la dirección son elegidos por un número relativamente pequeño de miembros del Gremio, actualmente alrededor de 230, que además pertenecen a la Academia.) La Academia discrepó con el premio anual del Gremio de Directores sólo cuatro veces en treinta y ocho años; más espectacularmente en el caso de Steven Spielberg, director de *El color púrpura* (1985), el único ejemplo de un director de la DGA que ni siquiera obtuvo una nominación al Oscar. Así, este premio generalmente constituye una guía fiable para saber quién ganará el Oscar en un año determinado. (La DGA presentó también un premio anual por la dirección televisiva desde 1953, cuando Robert Florey fue el primer ganador por su producción para Four-Star Playhouse de *The Lost Voyage*.)

Hay otros premios por los que vota la Sociedad Nacional de Críticos de Cine (fundada en 1966) y el Consejo Nacional de Crítica, que comenzó realizando una selección de los mejores films estadounidenses y extranjeros en el año 1930, y luego premió una mejor película y la mejor dirección, la mejor actuación y otras disciplinas en los cuarenta, mientras que el Gremio de Escritores de América comenzó galardonando a los guionistas de las películas estadounidenses, principalmente en la categoría de drama, comedia y musicales, junto con un número de premios de reconocimiento a la trayectoria, a partir de 1948.

Debido a su gran cantidad de miembros y a la larga lista de los premios, el procedimiento de nominación y votación de la Academia se extiende a lo largo de varios meses cada nuevo año, incluyendo proyecciones especiales de películas nominadas para los miembros de la Academia que se encuentran en Los Ángeles. (Las reglas ahora requieren, por ejemplo, que todos aquellos miembros que votan a la mejor película extranjera deban ver las cinco películas competidoras.) Esto significa que cada año se produce una progresión gradual hacia la ceremonia del Oscar, comenzando con los premios de los críticos de Nueva York (que en general se anuncia a finales de diciembre), los Globos de Oro a principios de febrero —más o menos la misma fecha en que se anuncian los nominados del DGA y los Oscar—, seguidos por el ganador del DGA (a principios de marzo) y culminando con la retransmisión mundial de los premios de la Academia, a finales de marzo o principios de abril. Un esquema tal sig-

nifica que los demás premios evitan ser eclipsados por el Oscar e incluso que obtienen un interés suplementario como guía aproximada a los Oscar. Al mismo tiempo, los miembros de la Academia tienen un período de tiempo en el que pueden pescar aquellas películas que tal vez no vieron y evaluar los diversos títulos estrenados a finales de ese año, por ejemplo, los de Navidades, así como tomar en cuenta (y sin duda dejarse influenciar) por los premios que ya han otorgado las demás organizaciones.

Los premios a la mejor película

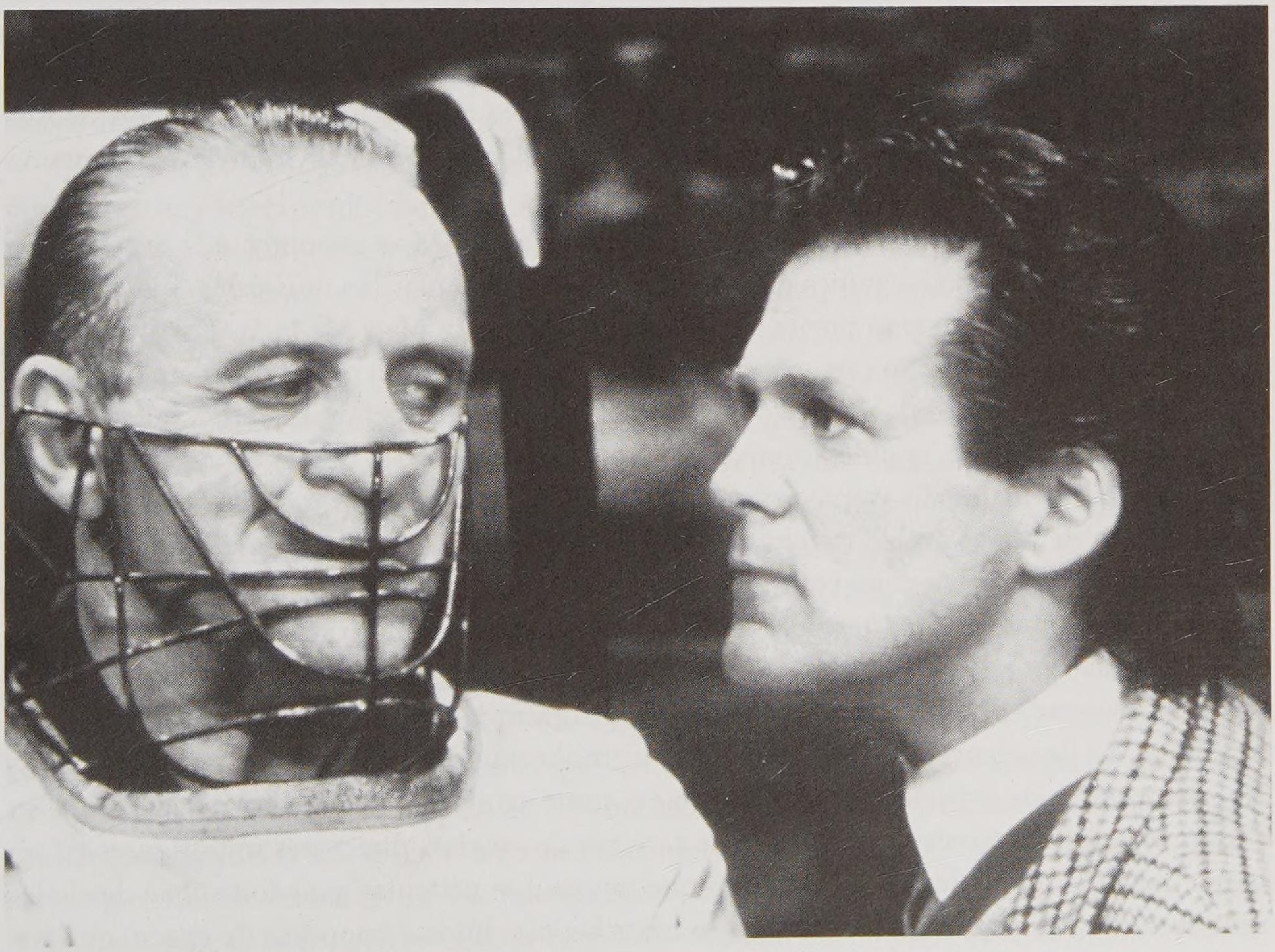
Los setenta y cinco años de historia del Oscar reflejan muchos de los cambios que tuvieron lugar dentro de la industria cinematográfica estadounidense durante ese período: las variaciones en la popularidad de distintos tipos de películas junto con las modas cambiantes en estrellas, directores y otros asociados a ellos; pero sobre todo muestran la suerte variable de los diversos estudios. Como se podría esperar de una organización que es parte integral de la industria cinematográfica, la Academia acostumbra preferir la película comercial y bien hecha que ha tenido un gran éxito popular antes que las producciones demasiado originales o poco comerciales. Esto significó a menudo optar por lo más seguro, una película adaptada de una novela o de una obra de teatro de éxito (nótese que las adaptaciones duplican la cantidad de los guiones originales). Así, la Academia prefirió *Cabalgata* (*Cavalcade*), de Frank Lloyd, por encima de *Soy un fugitivo* (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*), de Mervyn LeRoy, en 1931-1933; *Qué verde era mi valle* (*How Green Was My Valley*), de John Ford, en lugar de *Ciudadano Kane* en 1941; *My Fair Lady* en lugar de *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* en 1964; *Rocky*, de John G. Avildsen, en lugar de *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, en 1976; y *Kramer contra Kramer* (*Kramer versus Kramer*), de Robert Benton, en lugar de *Apocalypse Now*, en 1979. Pero también hubo elecciones sorprendentes y que merecieron la pena, como *Sin novedad en el frente* (1929-1930); *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, 1934), de Frank Capra; *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945) y *El apartamento* (1960), ambas de Billy Wilder, y *La lista de Schindler* (1993).

En su posición como el estudio con más beneficios y con el mayor número de estrellas principales, MGM fue la compañía dominante a lo largo del primer período hasta 1942, y obtuvo el mayor número de nominados y de ganadores del Oscar. Pero este dominio no fue visible de forma inmediata, pues el premio a la mejor película fue compartido con seis diferentes estudios durante los primeros siete años. También hubo bastante diversidad en el tipo de películas, si bien en general eran representativas de los géneros más populares de la época. Pocas compañías, sin embargo, ganaron con películas que fueran características de su producción. Las épicas de la Primera Guerra como *Alas* (1927), de Paramount, y *Sin novedad en el frente* (1930), del pequeño estudio Universal, así como el espectacular western de RKO *Cimarrón* (*Cimarron*, 1931), de Wesley Ruggles, y la historia de una saga familiar en *Cabalgata* (1933), de Fox, fueron todas producciones caras y prestigiosas; tan costosas que, a pesar de ganar el Oscar más importante y de lograr una buena colecta en la taquilla, fracasaron a la hora de obtener beneficios (con la excepción de *Cabalgata*). Paramount y Universal no recibirían otro Oscar a la mejor película en muchos años, mientras que RKO no volvió a ganarlo.

No debe sorprender que los ganadores más rentables procediera de los inicios de MGM, la compañía líder en aunar la calidad y la rentabilidad, aun durante los peores años de la

Depresión. *The Broadway Melody* fue uno de los primeros y más populares musicales, mientras que *Gran Hotel* (*Grand Hotel,* 1932), de Edmund Goulding, incluyó a muchas estrellas y estuvo eficazmente producido.

La única ganadora del Oscar genuinamente pequeña y económica fue *Sucedió una noche* (1934), de la pequeña Columbia. Pero cuando MGM ganó con la épica *La tragedia de la Bounty* (*Mutiny on the Bounty,* 1935), de Frank Lloyd, seguida por el espectacular musical biográfico *El gran Ziegfield* (*The Great Ziegfeld*, 1936), de Robert Z. Leonard, el esquema de los ganadores del Oscar iba camino de la consolidación. Esto se terminó de confirmar con las películas que ganaron el mayor galardón en los años que siguieron. Las dos ganadoras del Oscar de Warners, *Life of Emile Zola* (1937), de William Dieterle, y *Casablanca,* fueron unas películas de calidad bastantes modestas, pero la segunda comedia ganadora que Frank Capra hizo para Columbia, *Vive como quieras* (1938), partía de un presupuesto muy superior y un elenco saturado de estrellas digno de MGM (de hecho, James Stewart y Lionel Barrymore fueron un préstamo de MGM). *Lo que el viento se llevó* fue la más larga, costosa y elaborada producción de la década; asimismo, *Qué verde era mi valle* (1941, Fox), *Rebeca* (1940, Selznick/UA) y *La señora Miniver* (*Mrs. Miniver*, 1942, MGM), de William Wyler, fueron todas adaptaciones bien hechas y de corte clásico, a partir de novelas populares de la época, interpretadas por estrellas importantes y muy taquilleras. (No menos de nueve de las ganadoras hasta 1942 se basaban en novelas.) Más que la diversidad de los primeros años, había una inclinación a realizar películas dramáticas con temas serios, lo que continuó hasta el día de hoy, con relativamente pocas comedias o musicales ganadoras y casi nada en el campo del



Anthony Hopkins y Anthony Heald en la múltiple ganadora del Oscar *El silencio de los corderos*.

western, el terror, la fantasía o la ciencia ficción hasta comienzos de los noventa, cuando *Bailando con lobos, El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs,* 1991), de Jonathan Demme, o *Sin perdón* (*Unforgiven,* 1992), de Clint Eastwood, ganaron consecutivamente en 1990, 1991 y 1992.

Si bien Paramount tuvo una ganadora con *Siguiendo mi camino*, de Leo McCarey, en 1944, ésta fue la última comedia que ganó el premio mayor hasta *El apartamento* de Billy Wilder en 1960. Pero fue un Wilder más joven y serio el que estableció el esquema de los Oscar para el resto de los años cuarenta, como sorprendente ganador por su tratamiento del alcoholismo en la pantalla con *Días sin huella,* 1945, Paramount). Era una época en la que los directores ganaban importancia y disfrutaban de un éxito creciente tanto en la taquilla como en los premios de la Academia, mientras volcaban su atención hacia temas sociales: los problemas que sufrieron los veteranos al regresar de la guerra en *Los mejores años de nuestras vidas* (dirigida por William Wyler para Goldwyn/RKO en 1946), el antisemitismo en *La barrera invisible* (*Gentleman's Agreement,* dirigida por Elia Kazan para Fox, 1947) y la idolatría policíaca y la corrupción en el Profundo Sur en *El político* (*All the King's Men*, dirigida por Robert Rossen para Columbia, de 1949). La ingeniosa comedia dramática *Eva al desnudo* (*All about Eve,* 1950, Fox) fue la inspiración cinemátografica de Joseph L. Mankiewicz, mientras que Laurence Olivier con su *Hamlet* (1948) fue el primer británico en ganar el premio mayor, lo cual fue un reflejo de la calidad de las mejores producciones británicas de los cuarenta. No sorprende que en este período la Academia estuviera en su mayor parte de acuerdo con los críticos cinematográficos de Nueva York, que en general preferían películas pequeñas en blanco y negro antes que las costosas producciones épicas. Los neoyorquinos eligieron *El delator* (1935) y *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town,* 1936), de Frank Capra, en lugar de las superproducciones de MGM seleccionadas por la Academia —*La tragedia de la Bounty* y *El gran Ziegfield* respectivamente—; también dieron su aprobación a *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights,* 1939), de William Wyler y producida por Samuel Goldwyn, por encima de *Lo que el viento se llevó* en 1939.

Habiendo dominado por fin los Oscar, la gigantesca MGM se encontró a la deriva. Muchas de sus mejores producciones de los cuarenta, en particular los musicales, fueron ignoradas durante mucho tiempo por la Academia. (La deliciosa *Meet Me in St. Louis,* de 1944, sólo fue nominada en cuatro categorías menores y no ganó ningún premio.) Además, el estudio carecía en cierta medida de algún talento notable en la dirección, mientras que el tamaño y la influencia de las grandes compañías ahora contaba menos que la calidad de las producciones individuales. Es irónico observar que el mismo esnobismo de la Academia, que selló el éxito de MGM en los treinta —mientras de algún modo descuidó a la vital y veloz Warner Bros.—, se volviera en contra de los musicales de MGM en los cuarenta.

Un reconocimiento algo tardío llegó en 1951 cuando *Un americano en París* ganó los máximos galardones, y una vez más volvió a hacerlo con *Gigi,* ambas de Vincente Minnelli, en 1958, durante el período más confuso y esquizofrénico en la historia de Hollywood y la Academia. La decadencia de los estudios y la introducción de nueva tecnología se complicaba con la «Caza de brujas» y el «peligro rojo», junto con las listas negras que afectaron en particular a los escritores y arruinaron las carreras de muchos directores importantes en un momento en el que se los necesitaba más que nunca. Las películas ganadoras iban desde las producciones intimistas en blanco y negro hasta las más lujosas epopeyas de época, que frecuentemente competían entre sí. En 1952, *El mayor espectáculo del mundo,* de Cecil B.

DeMille, le ganó a *Solo ante el peligro* (*High Noon*), de Fred Zinnemann; *El puente sobre el río Kwai* (1957), de David Lean, le ganó a *Doce hombres sin piedad* (*Twelve Angry Men*), de Sidney Lumet, y *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*), de Billy Wilder, en 1957, mientras que la épica *Ben-Hur* triunfó frente a *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*), de Jack Clayton, y *Anatomía de un asesinato* en 1959. Por otra parte, *Marty*, de Delbert Mann, fue preferida a *Escala en Hawai* (*Mister Roberts*), de John Ford y Mervyn LeRoy, y *Picnic*, de Delbert Mann, en 1955, y *El apartamento* derrotó a *El fuego y la palabra* (*Elmer Gantry*), de Richard Brooks, y *El Álamo* (*The Alamo*), de John Wayne, en 1960. Las compañías que mejor funcionaron durante esos años, y que incidentalmente adquirieron una posición importante por primera vez —Columbia y United Artists—, lo hicieron a través de una amplia variedad de producciones tanto en color como en blanco y negro.

Un importante desarrollo durante esos años fue el notable incremento de la filmación en el extranjero, en particular para las superproducciones más costosas. Muchas de ellas necesitaban hacer uso de escenarios en el extranjero y también podían aprovechar el muy buen nivel de los técnicos británicos y europeos al igual que los salarios más bajos. A partir de 1956, cuando *La vuelta al mundo en ochenta días* de UA resultó ganadora, hasta finales de los sesenta, la vasta mayoría de nominadas a mejor película se filmaron en parte o bien por completo fuera de Estados Unidos. Las producciones financiadas por Estados Unidos e Inglaterra fueron especialmente populares durante los sesenta, e incluyeron cuatro de las siete ganadoras durante 1961-1968, los años clave de inversión estadounidense en Gran Bretaña, mientras que la quinta, *Sonrisas y lágrimas* se filmó en Austria. La mayor sorpresa la constituyó la producción británica de presupuesto modesto *Tom Jones* (1963), de Tony Richardson, respaldada por United Artists. Otras ganadoras más típicas fueron las costosas producciones *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), de David Lean, y *Oliver!* (1968), de Carol Reed, ambas financiadas por Columbia.

El patrón de los cincuenta continuaba vigente; los ganadores se dividían casi siempre entre costosas superproducciones o musicales y pequeñas películas dramáticas o cómicas. Pero a finales de los sesenta algunos fracasos rotundos y la dramática caída en las recaudaciones llevaron a la mayor parte de las compañías a recortar la filmación de películas épicas en el extranjero. Encabezando la vuelta al rodaje en Estados Unidos, hubo una mayoría de películas sobre el crimen, que previamente se habían considerado inferiores, un género vulgar, por lo común confinado al blanco y negro hasta mediados de los sesenta. Ahora esas películas se filmaban en color y recibían unos presupuestos más abultados —si bien aún modestos en comparación con los costes de otro tipo de largometrajes— y estrellas y directores importantes. El primero de la nueva raza de ganadores del Oscar fue el thriller *En el calor de la noche* protagonizado por Rod Steiger y Sidney Poitier, que ganó frente a *Bonnie y Clyde*, otra muy exitosa película sobre el mundo criminal, en 1967.

Sin embargo, la tendencia se hizo más evidente a comienzos de los setenta. En 1971 el director William Friedkin ganó el Oscar más importante (junto con el de dirección) por *Contra el imperio de la droga*, mientras que los críticos de Nueva York otorgaron su premio mayor al drama criminal y futurista *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick. Friedkin fue el primer ganador del Oscar que pertenecía a una nueva generación de jóvenes directores, pero el más prominente de ese grupo fue Francis Ford Coppola, director y coguionista de las ganadoras del Oscar *El padrino* (*The Godfather*, 1972), y *El padrino 2.ª parte* (*The Godfather, Part II*, 1974). En medio se encontraba el thriller cómico *El golpe*, que superó al thriller de horror *El*

exorcista, dirigida por Friedkin y ganadora del Globo de Oro. Otros importantes nominados en el género thriller incluyeron *Chinatown* (1974) de Roman Polanski y *La conversación* (*The Conversation*, de Francis Ford Coppola) en 1974; también *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, 1976), de Sidney Lumet, y la enormemente popular *Tiburón*, el thriller de acción-aventura del director Steven Spielberg, en 1975. Al año siguiente, *Rocky* fue la ganadora sorpresa que derrotó al thriller político *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*), de Alan Pakula, basada en hechos reales del caso Watergate, y la espeluznante y efectiva *Taxi Driver* del director Martin Scorsese. [Irónicamente, Warner Bros., el estudio más claramente asociado con las películas de crimen durante muchos años, y distribuidor de *Bonnie y Clyde, La naranja mecánica, Klute* (1971), de Alan J. Pakula, *El exorcista* y *Todos los hombres del presidente* entre otras, no logró ganar el Oscar a la mejor película en todos esos años.]

En los ochenta, los noventa y también en el nuevo milenio, la Academia regresó al esquema comercial de los primeros años, que consistía en el reconocimiento de las películas más costosas y exitosas y la preferencia por los dramas de interés humano. *Kramer contra Kramer* (1979), *Gente corriente* (*Ordinary People,* 1980), de Robert Redford, *La fuerza del cariño* (*Terms of Endearment*, 1983), de James L. Brooks, *Memorias de África* (*Out of Africa*, 1985), de Sydney Pollack, *Rain Man* (1988) y *Paseando a Miss Daisy* (*Driving Miss Daisy*, 1989), de Bruce Beresford, fueron todas de ese tipo, mientras que *El cazador* (*The Deer Hunter*, 1978), de Michael Cimino, intentó ser algo distinta, aunque en realidad era más bien una película de interés humano que bélica. *Platoon* (1986), de Oliver Stone, fue convencional, aunque más directa en el tratamiento de su tema central, la ansiedad de los soldados en Vietnam. Junto a ellas, las películas ganadoras de Milos Forman, *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew*

John Savage y Robert De Niro protagonizan *El cazador*, de Michael Cimino.

Over the Cuckoo's Nest, 1975) y *Amadeus* (1984), no son films comerciales. Las únicas ganadoras en el género de la comedia desde la pequeña obra maestra de Billy Wilder *El apartamento*, fueron la divertida obra inglesa de época *Tom Jones*, de Tony Richardson, y la muy personal y muy entretenida *Annie Hall* de Woody Allen.

Bailando con lobos, dirigida y protagonizada por Kevin Costner, y *Sin perdón*, de Clint Eastwood, fueron los primeros westerns ganadores desde *Cimarrón* en 1931. Hubo unos pocos dramas históricos de acción que ganaron importantes premios Oscar, como *Braveheart* (1995), de Mel Gibson, y la producción de Dreamworks/Universal *El gladiador* (*Gladiator*, 2000), dirigida por Ridley Scott y protagonizada por Russell Crowe.

A algunas compañías independientes más nuevas les fue bien durante unos años. La lista de premios importantes que recibió Orion, por ejemplo, que incluyen *Amadeus*, *Platoon* y *Bailando con lobos*, llegó a su fin con *El silencio de los corderos* en 1991, poco antes de que la compañía quebrara. Por esa época, Miramax surgió como la productora independiente líder en Estados Unidos. Desde *Juego de lágrimas* (*The Crying Game*, 1992), de Neil Jordan, coproducida con Palace Pictures, hasta *En la habitación* (*In the Bedroom*, 2001), de Todd Field, la compañía tuvo al menos una nominación a la mejor película cada año y en 2002 tuvo tres: *Gangs of New York* (2002), de Martin Scorsese, *Las horas* (*The Hours*, 2002), de Stephen Daldry, y *Chicago* (2002), de Rob Marshall. *El paciente inglés* (*The English Patient*, 1996), de Anthony Minghella, y *Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in Love*, 1998), de John Madden, junto con *Chicago* fueron las tres ganadoras de la compañía.

Las *majors*, no obstante, tuvieron una experiencia muy diversa. Columbia/Sony no ganó un Oscar a la mejor película desde 1979, y la compañía Disney nunca pudo hacerse con un Premio de la Academia. Warners obtuvo el premio mayor en 1992 por *Sin perdón* y Paramount hizo un gran papel con *Forrest Gump* (1994), de Robert Zemeckis, seguida por *Braveheart* de Mel Gibson; junto a Ladd Co., Fox tuvo un reciente éxito con *Titanic* (1997), de James Cameron, cofinanciada por Paramount, mientras que Universal se benefició de su conexión con Steven Spielberg: *La lista de Schindler* (1993), *El gladiador* y *Una mente maravillosa* (2001), de Ron Howard, fueron todas ganadoras absolutas. Las últimas dos fueron coproducidas por DreamWorks, de Spielberg, la nueva *major* de Hollywood que ganó por primera vez un Oscar a la mejor película en 1999 con *American Beauty*, de Sam Mendes, y así comenzó una impresionante carrera de tres años seguidos de galardones.

Hubo una fuerte presencia de los realizadores británicos desde 1981, con *Carros de fuego* (*Chariots of Fire*, 1981), de Hugh Hudson, y *Gandhi* (1982), de Richard Attenborough, que encajaban en el esquema de temas populares pero costosos que caracterizaron a muchos ganadores recientes. *El paciente inglés* y el director Anthony Minghella ganaron en 1996, igual que *Shakespeare enamorado*, si bien el director John Madden perdió frente a Steven Spielberg, mientras que el director británico Sam Mendes se llevó los honores del año siguiente con *American Beauty*.

Sumado a ello, algunos productores y compañías productoras británicos fueron responsables de la coproducción de ganadoras del Oscar más importantes como *El cazador* (EMI), *Platoon* (Hemdale), *El último emperador* (*L'ultimo imperatore*, 1987, Jeremy Thomas), de Bernardo Bertolucci, y *Bailando con lobos* (Majestic Films), mientras que el número de nominados a mejor película es demasiado amplio para mencionar aquí, y se extiende desde *Juego de lágrimas* (Palace Pictures) y *En el nombre del padre* (*In the Name of the Father*, 1993), de

Jim Sheridan, hasta *Secretos y mentiras* (*Secrets & Lies,* 1996), de Mike Leigh y *Gosford Park* (2001), de Robert Altman.

Los directores ganadores del Oscar

Al igual que en otros aspectos que han ido cambiando en Hollywood, la posición variable de los directores a lo largo de los años se refleja con claridad en los Oscar. Parecería que inicialmente el premio al mejor director quedaba confinado a los miembros de un club selecto y exclusivo, y es por otra parte difícil explicar el hecho de que era tan pequeño el número de ganadores como que la mayor parte de ellos pertenecía a los grandes estudios. (Frank Capra, de Columbia, fue la única excepción obvia.) Durante los años clave de la era de los estudios hasta principios de los cuarenta, cuando prácticamente todos los directores eran empleados contratados y en cierto modo se los confinaba en cuanto a su posición e independencia creativa, sólo ocho directores en total obtuvieron el galardón máximo de la Academia. En 1941 John Ford se unió a Frank Capra como ganador por tercera vez, mientras que Lewis Milestone, Frank Borzage, Leo McCarey y Frank Lloyd (miembro original y fundador de la Academia y uno de los jueces de los premios del grupo original) ganaron dos estatuillas cada uno. Norman Taurog y Victor Fleming ganaron respectivamente un único Oscar.

Entre el distinguido grupo de directores que fueron nominados ocasionalmente pero que nunca ganaron se encontraban Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, King Vidor y Clarence Brown. Ellos —y un imporante segundo grupo— recibieron un reconocimiento simbólico cuando sus producciones fueron o bien nominadas para mejor película o bien mencionadas en categorías menos importantes. Así, en el caso de Howard Hawks, los guiones de *The Criminal Code* y *La escuadrilla del amanecer*, en los que colaboró aunque no apareció en los créditos, fueron ambos nominados en 1931, y el segundo resultó ganador. Asimismo, los guiones de *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* 1931) y *Furia Fury* (1936) fueron ambos nominados, si bien sus respectivos directores, Rouben Mamoulian y Fritz Lang, nunca lo fueron, y William A. Wellman ganó su única estatuilla por coescribir la historia original para la primera versión de *Ha nacido una estrella* (1937).

Los años 1940-1941, sin embargo, representan un definitivo viraje por el que algunos directores importantes alcanzaron una prominencia hasta entonces inaudita. Una clara indicación de su nueva posición y el grado en el que se los identificaba con el producto final puede comprobarse al cotejar los premios a mejor película y los premios al mejor director. Antes de 1941 el director de una película ganadora raramente se llevaba su propia estatuilla. Ciertamente, sólo cinco directores de las 13 películas también ganaron, con dos de los cinco que fueron a parar a manos de Frank Capra. Pero desde 1941 en adelante, se hizo extremadamente inusual que el director de una película ganadora no triunfara también: esta disparidad sólo se produjo doce veces en sesenta y un años.

Si bien John Ford ganó tanto en 1940 como en 1941, la verdadera explosión del talento de los directores, que nunca antes ni después volvió a superarse, fue evidente en las nominaciones y en otros premios y señaló el camino de lo que habría de venir. William Wyler, por ejemplo, fue nominado en 1941 y ganó la primera de sus tres estatuillas en 1942 por *La señora Miniver.* Preston Sturges fue nominado por primera vez (y ganó) por el guión de *The Great McGinty*, su primer esfuerzo como escritor y director en 1940. Las dos primeras películas

estatounidenses de Alfred Hitchcock fueron ambas nominadas ese año, y *Rebeca* ganó como mejor película, si bien Hitchcock no consiguió su premio por la dirección. En 1941, Howard Hawks y Orson Welles fueron nominados por única vez, y Welles ganó como coguionista de *Ciudadano Kane*, mientras que John Huston fue nominado por el guión de *El halcón maltés*, su primer largometraje como escritor y director. (Las películas de los tres fueron también nominadas.)

Un grupo de estos mismos directores hizo su contribución en tiempos de guerra al derivar con éxito su talento hacia el campo del documental durante los años cuarenta. Así, entre los primeros ganadores en la nueva categoría de documental de los Oscar, se encontraban John Ford por *The Battle of Midway* (1942), y *December 7th*, codirigida por Gregg Toland en 1943, Frank Capra por *Prelude to War* (1942) y William Wyler por *The Fighting Lady* (1944), mientras que John Huston fue nominado por *Report from the Aleutians* (1943).

Muchos de los excelentes nuevos directores de los cuarenta, en particular aquellos que se interesaban por llevar temas adultos a la pantalla, tales como Billy Wilder, Elia Kazan, John Huston y Joseph L. Mankiewicz, continuaron siendo nominados y ganaron Oscar a lo largo del resto de la década. Sumado a ello, debido a la excepcional calidad del cine británico de la época, la Academia manifestó por primera vez su reconocimiento nominando a David Lean, Carol Reed y Laurence Olivier, si bien esto fue muchos años antes de que un director británico se hiciera realmente con el galardón.

En contraste con los nuevos nombres de los cuarenta, los cincuenta y los sesenta representan un período de retroceso, lo mismo que ocurre con los premios a la mejor película.

Coppola, Allen y Scorsese, tres directores ganadores del Oscar, en un descanso durante el rodaje del tributo de Touchstone a la Gran Manzana, *Historias de Nueva York* (*New York Stories*, 1989).

Los nominados y ganadores eran muy a menudo aquellos que habían dominado las habilidades de dirigir a gran escala y que, en consecuencia, realizaron las películas épicas más populares y los musicales extravagantes de la época. Eran en general los directores que habían realizado las películas en blanco y negro de los treinta y los cuarenta: George Stevens, ganador con *Gigante* (*Giant*, 1956); David Lean, el primer ganador británico con *El puente sobre el río Kwai*; Vincente Minnelli (*Gigi*, 1958); William Wyler (*Ben-Hur*); Robert Wise y Jerome Robbins con *West Side Story (Amor sin barreras)* (*West Side Story*, 1961) y *Sonrisas y lágrimas*. Pero el fenómeno más importante de los sesenta fue la gran cantidad de ganadores británicos: David Lean una vez más con *Lawrence de Arabia*, Tony Richardson con el inesperado éxito de *Tom Jones*, Carol Reed con el musical *Oliver!* e incluso el director británico de una producción estadounidense de éxito inmenso, John Schlesinger, ganó con su *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, 1969).

El cine se mueve en ciclos, y a finales de los sesenta y durante los setenta, tras el fracaso de muchas costosas superproducciones, llegó el momento de que los jóvenes directores de una nueva generación tuvieran su oportunidad, al igual que había sucedido en los cuarenta. Muchos de ellos eran escritores y directores, como Francis Ford Coppola y Woody Allen, también Michael Cimino, Robert Benton y Oliver Stone; otros eran simplemente directores comerciales sólidos y con talento, principalmente Mike Nichols, William Friedkin, Sydney Pollack y el checo Milos Forman, así como una gran cantidad de estrellas de la pantalla que hicieron un exitoso giro hacia la dirección de películas, como Robert Redford (*Gente corriente*), Warren Beatty [*Rojos* (*Reds*)], Richard Attenborough (*Gandhi*) y Kevin Costner (*Bailando con lobos*). En líneas generales, las elecciones de la Academia siguieron siendo relativamente conservadoras y tan predecibles como lo era la ganadora como la mejor película.

El primer director en lengua extranjera al que honró la Academia fue Jean Renoir. Si bien él no fue nominado como director, su película *La gran ilusión (La grande illusion,* 1937*)* fue un único ejemplo temprano que no se repitió hasta treinta y un años más tarde, cuando se premió el film *Z* de Costa-Gavras, en 1969. Los directores en lengua extranjera, principalmente franceses e italianos, obtuvieron su primer reconocimiento simbólico por parte de la Academia en los años cuarenta, a través de las categorías de guión, y el premio honorario a la mejor película extranjera entró en competencia a partir de 1956. Vittorio de Sica ganó dos de las primeras estatuillas honorarias con *El limpiabotas* (*Sciuscià*) en 1947 y con *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*) en 1949; mientras que *Paisà* de Roberto Rossellini en 1949, *La ronde* de Max Ophüls en 1951 y *Las vacaciones de Mr. Hulot* (*Les vacances de Mr. Hulot*) en 1955, de Jacques Tati, fueron todas nominadas por sus guiones. Pero fue Federico Fellini quien surgió como el director extranjero de más éxito a lo largo de los años, seguido de cerca por el sueco Ingmar Bergman. Nominado por primera vez como coguionista junto a Roberto Rossellini por *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*) en 1946, Fellini ganó el Oscar a la mejor película extranjera con *La strada* en 1956, y con *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*) en 1957, seguidos por *$8^1/_2$* (*Otto e mezzo*) en 1963, y la nominación como mejor director por *Satyricon* (1970) y el otro Oscar por *Amarcord* en 1974, y fue el primer extranjero en ser incluido entre los nominados a mejor director en 1961, como resultado del grandioso éxito internacional de *La Dolce Vita* (1959). Muchos otros directores lo siguieron, incluyendo a Ingmar Bergman con *Gritos y susurros* (1973) y François Truffaut con *La noche americana* (*La nuit américane*) en 1974, y, ciertamente, desde entonces siempre se ha nominado «simbólicamente» a un director extranjero cada año, y en 1976 Lina Wertmuller fue

incluida por *Pascualino siete bellezas* (*Pasqualino Settebellezze*), convirtiéndose así en la primera mujer en ser nominada. Pero ningún extranjero ganó jamás el Oscar al mejor director por una película en lengua extranjera, mientras que los críticos cinematográficos de Nueva York otorgaron sus galardones máximos a Ingmar Bergman, François Truffaut y Federico Fellini, honrando a cada uno en los setenta, cuando el cine extranjero y los realizadores extranjeros disfrutaban de un gran prestigio en Estados Unidos.

Las estrellas y los intérpretes secundarios

Los premios de la Academia a la mejor actuación han sido los más disputados durante años y originaron muchas controversias famosas. Hubo una reacción airada en 1934, por ejemplo, cuando el nombre de Bette Davis no fue incluido en la lista de nominados, por su interpretación en *Cautivo del deseo* (*Of Human Bondage*), de John Cromwell, mientras que sí logró lo que podría denominarse un «premio de consuelo», que obtuvo al año siguiente por una película menor, *Dangerous* (1935), de Alfred E. Green. Entre muchas otras estrellas que fueron honradas al año siguiente del que se esperaba se encuentran Spencer Tracy (en 1937), James Stewart (en 1940) y Joan Fontaine (en 1941).

Muchos novatos fueron catapultados al estrellato tras ganar una estatuilla al principio de sus carreras. También hubo casos inesperados de actores secundarios que de pronto consiguieron prestigio por ganar el Oscar principal: por ejemplo, Lee Marvin con *La ingenua explosiva* (*Cat Ballou,* 1965), de Elliot Silverstein, y Gene Hackman con *Contra el imperio de la droga* (1971). También se ha dicho que el Oscar trae mala suerte. Las carreras de Luise Rainer (a finales de los treinta) y Olivia de Havilland (a comienzos de los cincuenta), por ejemplo, declinaron después de que ganaran dos premios. Pero hay tan pocos ejemplos de ello en comparación con la gran cantidad de beneficiados que resulta difícil de tomar en serio.

La lista de las estrellas que nunca ganaron revela extraordinarias omisiones: Greta Garbo, Charlie Chaplin, Cary Grant, Barbara Stanwyck, Irene Dunne, Peter Sellers, Rosalind Russel y Deborah Kerr. Edward G. Robinson ni siquiera fue nominado, mientras que James Dean recibió nominaciones póstumas por dos películas estrenadas después de su prematura muerte. En años más recientes, Marlon Brando y George C. Scott se negaron a aceptar sus premios, mientras que Vanessa Redgrave originó un escándalo al aceptar el suyo por *Julia*, de Fred Zinnemann, en la ceremonia de 1977, cuando manifestó su apoyo a la causa Palestina y en contra de Israel.

Muchas de las razones específicas en las elecciones del Oscar fueron establecidas durante los primeros años: el galardón a veteranos como George Arliss o Marie Dressler cerca del final de sus carreras distinguidas; la preferencia por las actuaciones dramáticas antes que por los musicales o las comedias; el apoyo a relativos novatos como Janet Gaynor (la primera ganadora en 1927-1928), la joven Helen Hayes y Katharine Hepburn, entre otros.

En 1936, Luise Rainer ganó con su primera película estadounidense, *El gran Ziegfield*, junto a la actriz secundaria Gale Sondergaard, que fue honrada por su primera película, *El caballero Adverse*. Las categorías de secundarios acababan de introducirse ese año, un gesto largamente postergado en una época en la que los estudios de Hollywood rebosaban de sobresalientes actores secundarios. Entre los ganadores de los primeros años estuvieron

Hattie McDaniel, la primera mujer negra en ser honrada por la Academia, Jane Darwell, Mary Astor, Ethel Barrymore, Donald Crisp y Walter Brennan, que estableció un récord nunca superado tras ganar tres veces en cinco años. Barry Fitzgerald estableció en récord similar al ser nominado como mejor actor y mejor actor secundario por el mismo papel, aquel del anciano sacerdote en *Siguiendo mi camino* (1944). Ganó por el último, pero entonces se modificaron las reglas para que una interpretación sólo pudiera incluirse en una categoría. No obstante, la distinción entre protagonista y actor secundario nunca fue estricta. Maximilian Schell en *El juicio de Nuremberg* (*Judgment at Nuremberg*, 1961), de Stanley Kramer, Lee Marvin en *La ingenua explosiva* y Marlon Brando en *El padrino* ganaron todos el premio más importante por papeles comparativamente pequeños, si bien una de las situaciones más extrañas se produjo con *Hud, el más salvaje entre mil* (*Hud*), de Martin Ritt, en 1963: Patricia Neal ganó el galardón principal al ser nombrada mejor actriz por un papel menor que el de Melvyn Douglas en la misma película, por el cual él sólo ganó en la categoría de actor secundario.

MGM tuvo, desde el principio, el mayor número de estrellas populares gracias a su estable y fuerte influencia dentro de la Academia. Así, el estudio dominó el premio a la mejor actriz principal desde principios de los años cuarenta. Esto tuvo un curioso efecto de «acción retardada» sobre los premios en los cuarenta, cuando muchos de los ganadores (además de MGM) fueron estrellas de los treinta reconocidas tardíamente. Éstas incluían a Olivia de Havilland, Paul Lukas, Loretta Young, Ray Milland y un sorprendente número de actores importantes cuyos apellidos comienzan todos por C: James Cagney, Gary Cooper, Bing Crosby, Joan Crawford y Ronald Colman, todos protagonistas de películas que no pertenecían a MGM.

La década de los años cincuenta fue un período más mezclado, en particular por lo que se refiere a los actores, ya que los premios se dividieron entre relativos novatos como José Ferrer y Marlon Brando y estrellas veteranas como Humphrey Bogart y David Niven, con ocasionales sorpresas, tales como Ernest Borgnine por *Marty* en 1955. Por el lado femenino, las nuevas estrellas proliferaban. Éstas incluían a Judy Holliday, Shirley Booth, Grace Kelly y Joanne Woodward, mientras que Audrey Hepburn y Anna Magnani fueron premiadas por sus primeras películas estadounidenses. Una jovial Shirley MacLaine fue por primera vez nominada en 1958 por *Como un torrente*, de Vincente Minnelli, y nuevamente por *El apartamento*: «Perdí por una traqueotomía», fue su comentario, ya clásico, cuando Elizabeth Taylor, recientemente recuperada de su grave enfermedad, se llevó la estatuilla por su actuación en *Una mujer marcada* (*Butterfield 8*, 1960), de Daniel Mann: otro de los muchos ejemplos de la veta sentimental de la Academia. MacLaine tuvo que esperar otros veintitrés años para poder recibir su galardón por *La fuerza del cariño* (1983).

Asimismo, Henry Fonda tuvo que esperar hasta 1981, con *En el estanque dorado* (*On Golden Pond*), de Mark Rydell, para obtener su estatuilla dorada: cuarenta y un años después de su primera nominación por su interpretación en *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), de John Ford. Paul Newman le dio un nuevo giro a la saga de los Oscar postergados: habiendo perdido por su muy aclamado retrato del jugador de billar «Fast» Eddie Felson en *El buscavidas* (*The Hustler*, 1961), de Robert Rossen, finalmente ganó cuando regresó al mismo personaje, veinticinco años después, en *El color del dinero* (*The Color of Money*, 1986), de Martin Scorsese.

A medida que la Academia y sus miembros envejecieron, otro tanto sucedió con muchos de los actores, que se vieron desplazados naturalmente a trabajar en papeles

secundarios. Esto se hizo sobre todo evidente en los setenta, cuando los nominados en la categoría de actores secundarios incluyeron a Fred Astaire y Lee Strasberg (ambos por primera vez), Burgess Meredith, Alec Guinness y, en 1979, Mickey Rooney, exactamente cuarenta y un años después de que se le diera una estatuilla honoraria como actor juvenil. También entre los ganadores ya viejos se contaron John Mills, Ben Johnson, el productor convertido en actor John Houseman, George Burns, Melvyn Douglas y, más recientemente, John Gielgud, Peggy Ashcroft, Don Ameche y Jessica Tandy, todos alrededor de los ochenta años. Entonces también Helen Hayes e Ingrid Bergman se convirtieron en las primeras veteranas en llevarse la estatuilla a la mejor actriz secundaria después de que ganaran como mejores actrices treinta o cuarenta años antes. Quizá el ejemplo más impactante del síndrome «viejo *versus* nuevo» se vio en 1973 cuando Sylvia Sidney fue nominada junto con jóvenes que comenzaban sus carreras: Linda Blair, Candy Clark y Tatum O'Neal, de nueve años de edad, que se convirtió en la ganadora más joven en cualquier competición del Oscar.

A pesar de la calidad de las actuaciones británicas en el escenario y en la pantalla, sólo hubo un puñado de interpretaciones británicas ganadoras del Oscar (en films británicos) a lo largo de los años. Los seis galardones por mejor actor a un intérprete británico se adjudicaron durante un período de cincuenta años, a partir del inesperado éxito de Charles Laughton por *La vida privada de Enrique VIII* (*The Private Life of Henry VIII*, en 1933), de Alexander Korda. Le siguió Robert Donat en *Adiós Mr. Chips* (*Goodbye, Mr. Chips*, 1939), de Sam Wood, Laurence Olivier con *Hamlet* (1948), Paul Scofield en *Un hombre para la eternidad* (*A Man for All Seasons,* 1966), de Fred Zinnemann, y Ben Kingsley como *Gandhi* (1982). En cuanto a las actrices, las interpretaciones ganadoras se concentraron entre los años 1965 y 1973, el período más alto de inversión de Estados Unidos en el cine británico: Julie Christie en *Darling* (1965), de John Schlesinger, Glenda Jackson en *Mujeres enamoradas* (*Women in Love*, 1970), de Ken Russell, y *Un toque de distinción* (*A Touch of Class*, 1973), de Melville Shavelson, y Maggie Smith en *Los mejores años de Miss Brodie* (*The Prime of Miss Jean Brodie,* 1968), de Ronald Neame. (Posteriormente, Smith obtuvo un Oscar como actriz secundaria por un papel extrañamente adecuado, como la actriz de cine que es nominada pero pierde la muy ansiada estatuilla, en *California Suite*, de 1978.) Tal vez la falta de éxito británica se vea mejor simbolizada por la posición de Richard Burton y Peter O'Toole, que encabezaron la lista de actores más nominados, con seis y siete nominaciones respectivamente.

Desde luego que las nominaciones en sí mismas representan una importante y útil forma de reconocimiento. Desafortunadamente, todo el fanatismo y la publicidad que conducen a la ceremonia de los premios se han vuelto paulatinamente más intensos a lo largo de los años, mientras que la sola idea de un «ganador» entre un numeroso grupo de actuaciones siempre resultó algo sospechosa. (Al menos, en el caso de los Globos de Oro, las interpretaciones se dividen en categorías individuales según sean un drama o una comedia/musical, para así poner en el mismo nivel papeles que son más obviamente comparables.) Resulta de interés aquí la observación de George C. Scott después de rechazar su Oscar por *Patton* (1970). Señalando sus objeciones al respecto, dijo que «toda esta cuestión de alguien mejor que algún otro... He sido nominado cuatro veces, y siempre me enorgullecí mucho de ello. No hay nada malo en eso. Es la basura que empieza a partir de entonces lo que resulta tan horrible».

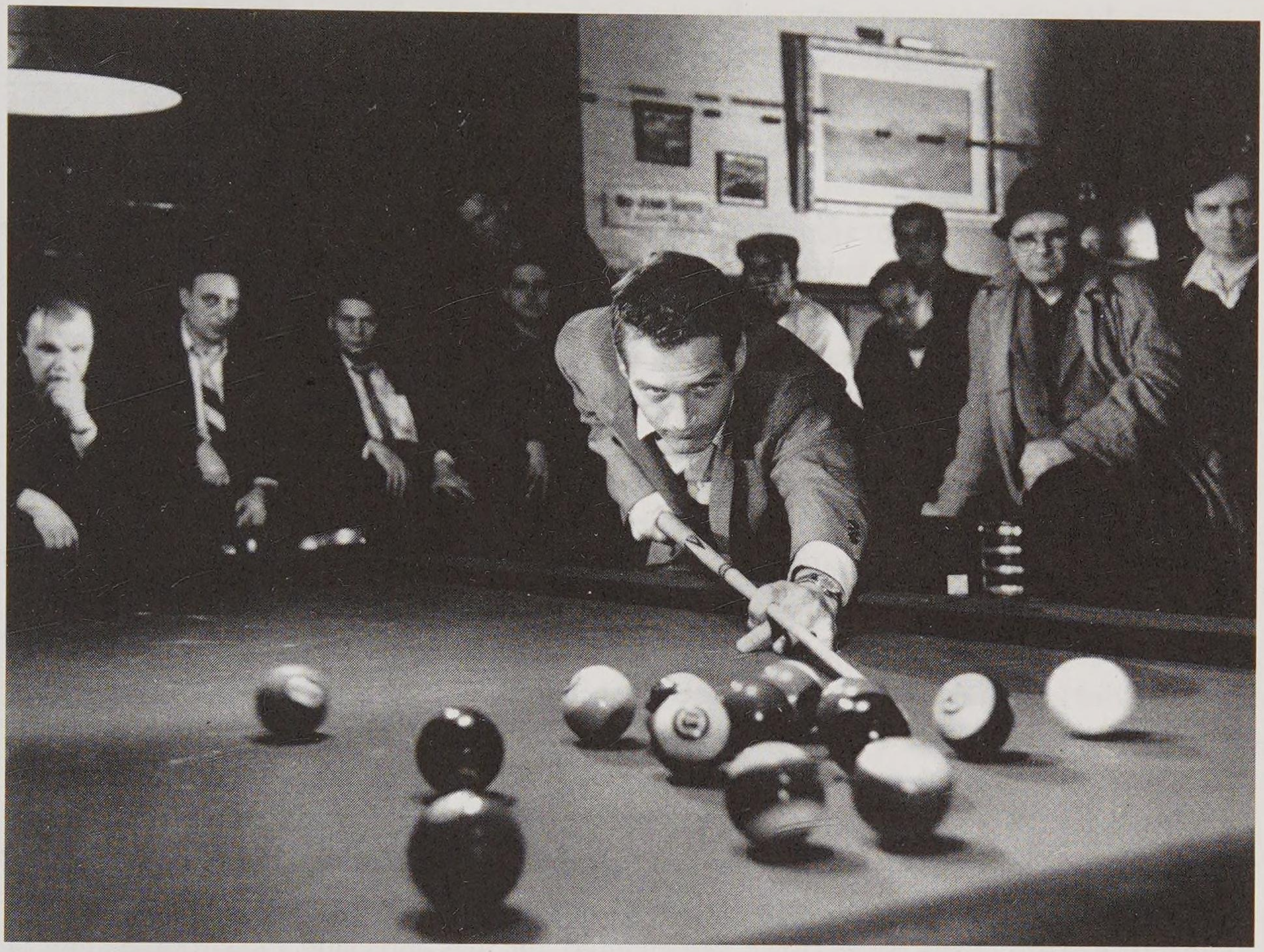
Otras categorías creativas

Las diversas categorías técnicas y otros premios que no se relacionan con la interpretación revisten un interés y una importancia particular en la ceremonia de los premios, si bien han sido algo ignorados. Como ninguna otra organización extiende su reconocimiento a un rango tan amplio de habilidades y oficios, éste representa un papel único y útil para la Academia en un área menos sujeta al tipo de publicidad ruidosa que rodea a la votación de los premios principales. Desafortunadamente, las buenas intenciones de la Academia son a menudo arruinadas por nominaciones demasiado rígidas o fuera de tiempo y por el procedimiento de votación. Los candidatos al mejor film extranjero, por ejemplo, son cada uno propuestos oficialmente por el país correspondiente, cuyos electores a menudo tienden a beneficiar la opción más segura antes que juzgar los méritos artísticos de un film, y cada país está limitado a una propuesta al año. Todos los dibujos animados, los cortometrajes y los documentales son presentados por el productor o la compañía productora, pero no hay ningún reconocimiento para los directores. Durante la época de los grandes estudios, los créditos (o créditos conjuntos) se daban con frecuencia al jefe del departamento más relevante del estudio, aun cuando no hubiese trabajado en la película en cuestión. (Ése fue el caso más sintomático de los supervisores de la dirección artística Van Nest Polglase para RKO, y Cedric Gibbons para MGM, que pudo entonces jactarse de haber obtenido 11 Oscar y otro gran número de nominaciones.)

En el caso de la mayoría de las categorías técnicas, no obstante, las nominaciones han servido para llamar la atención a todos aquellos directores de fotografía, diseñadores de vestuario, guionistas, compositores y otros artistas sobresalientes que hicieron importantes contribuciones a lo largo de los años. La lista de nominados se lee como un verdadero «quién es quién» de los mejores profesionales del cine, y si bien el mayor esfuerzo creativo no siempre recibió el galardón, las nominaciones mismas representan una forma muy valiosa de reconocimiento.

Los primeros esfuerzos de la Academia para ampliar su espectro de premios en los años treinta supuso una adición de categorías casi cada año. En 1929-1930 se introdujo el Oscar a la grabación de sonido, y Douglas Shearer de MGM fue el primer ganador, mientras que en 1930-1931 se tuvieron en cuenta las especialidades científicas o técnicas. Al año siguiente, se incluyeron premios para los dibujos animados y cortometrajes con actores, premiando a *Flores y árboles* de Walt Disney, el primer dibujo animado en Technicolor, junto con el cortometraje de Laurel y Hardy *Haciendo de las suyas* (*The Music Box*), de James Parrott. Los premios especiales u honorarios se introdujeron ya en la primera ceremonia, que destacó el logro de Warners con *El cantor de jazz* y *El circo* (*The Circus*), de Charlie Chaplin. Tras una pausa de cuatro años, el personaje animado de Walt Disney Mickey Mouse recibió un premio, pero estos Oscar especiales sólo se convirtieron en una presencia habitual en 1934. Ese año una estatuilla en miniatura fue presentada a la extraordinariamente exitosa y popular estrella infantil Shirley Temple, mientras que el director pionero D. W. Griffith fue honrado en 1935 y la nueva serie de documentales *The March of Time*, en 1936. Estos premios han sido incluidos prácticamente cada año hasta la actualidad, honrando a un amplio rango de personalidades del cine, directores y estrellas que van desde Mack Sennett, Judy Garland, Fred Astaire y Greta Garbo hasta Broncho Billy Anderson, Buster Keaton, Yakima Canutt, Lillian Gish, Orson Welles, Jean Renoir y Howard Hawks, entre otros.

En el año 1934 se dio cita al montaje y la música de película —tanto mejor canción como mejor banda sonora— reflejando la creciente importancia de la música en el cine, mientras



Paul Newman en *El buscavidas*.

que los premios a los ayudantes de dirección y a la mejor coreografía fueron introducidos en 1932-1933 y 1935 respectivamente. No obstante, estos dos premios fueron eliminados después de 1937. Los Oscar al mejor actor y actriz de reparto fueron un añadido popular en 1936, y la muerte de Irving Thalberg condujo al establecimiento del Irving Thalberg Memorial Award en 1937 para honrar al productor de Hollywood más creativo del año (Darryl F. Zanuck fue el primer ganador). Los efectos especiales se añadieron en 1939, seguidos por una categoría en documental en 1941. Unos pocos cortometrajes de no ficción tales como el británico *London Can Take It* (1940) de GPO Film Unit, codirigido por Humphrey Jennings y Harry Watt, fueron previamente incluidos entre las nominaciones a mejor cortometraje. La existencia de esta nueva categoría fue un fruto de la guerra, que generó un reconocimiento por los realizadores de no ficción en una época en que muchos realizadores importantes de Hollywood, incluyendo a Frank Capra y John Ford, se involucraron en la filmación de documentales financiados por el gobierno.

Los premios al diseño de vestuario (para blanco y negro y para color) se introdujeron tardíamente en 1948; demasiado tarde para honrar a muchos excelentes diseñadores de los años treinta que florecieron cuando la influencia mundial de Hollywood sobre la moda alcanzó su auge. (La prolífica Edith Head, que obtuvo ocho Oscar y 34 nominaciones fue la más exitosa en ese campo.) El premio al mejor film extranjero en competición se añadió en 1956, mientras que el Oscar para el maquillaje, que se instauró en 1981, ha sido la única notable adición reciente y refleja la creciente complejidad y sofisticación de las técnicas modernas de maquillaje.

Al igual que los premios mayores, los grandes estudios tendieron a dominar en las principales categorías técnicas durante los años treinta y cuarenta. No obstante, la alta calidad general de las producciones independientes de Samuel Goldwyn obtuvieron un gran número de premios para los principales miembros de su equipo técnico, encabezado por el director de fotografía Gregg Toland, el director artístico Richard Day y el montador Daniel Mandell.

A lo largo de los años, los premios técnicos, en particular la fotografía y la dirección artística, reflejaron los cambios técnicos que tuvieron lugar dentro de la industria cinematográfica. El tremendo éxito de *Lo que el viento se llevó* en 1939, por ejemplo, y el crecimiento de la filmación en color, condujo a la introducción de categorías separadas para blanco y negro y color en los cuarenta. Si bien este ajuste fue quizá prematuro, pues el número de películas en color no creció significativamente hasta comienzos de los cincuenta, ayudó al menos a llamar la atención sobre la elevada calidad de las producciones británicas en los años de la posguerra. [En 1947 *Cadenas rotas* (*Great Expectations*), de David Lean, y *Narciso Negro*, de Michael Powell y Emeric Pressburger, se quedaron con los Oscar por la fotografía y la dirección artística y en blanco y negro y en color respectivamente, y en 1948 el *Hamlet* de Laurence Olivier ganó por dirección artística en blanco y negro y por vestuario, mientras que la película de Michael Powell y Emeric Pressburger *Las zapatillas rojas* fue honrada por la dirección artística en color y por su banda sonora.] En los cincuenta y los sesenta la introducción de nuevos procedimientos —Cinemascope, VistaVision y varias técnicas de 70 milímetros— se vio reflejada en los premios, si bien el blanco y negro siguió jugando un importante papel hasta 1967, cuando dejó de considerarse como categoría aparte. (El especialista en blanco y negro James Wong Howe, por ejemplo, fue más apreciado y galardonado por la Academia durante sus años como director de fotografía independiente, cuando obtuvo dos Oscar, que por su trabajo como empleado contratado de un estudio.)

Si bien la Academia en general intentó apartarse de los asuntos políticos, el problema de las listas negras de los años cincuenta no pudo esquivarse con facilidad. (Una clave importante para entender el clima que existía en la época puede verse en el hecho de que un largometraje mediocremente anticomunista de Warners como *I Was a Communist for the FBI*, de Gordon Douglas, protagonizado por Frank Lovejoy, fue nominado como mejor documental en 1951.) La Academia fue lenta en actuar, sin embargo, y sólo modificó sus reglas para excluir a cualquiera que hubiera ingresado en la lista negra a partir de febrero de 1957, afectando a los Oscar de 1956 y 1957 antes de que la regla fuese rescindida. El mayor grupo de víctimas fue el de los escritores, si bien la situación estuvo llena de curiosas peripecias. El guión de *La gran prueba* (*Friendly Persuasion*), de William Wyler, fue nominado en 1956 sin nombre, porque fue declarado fuera de competición cuando el escritor Michael Wilson, incluido en las listas como comunista, se reveló como su autor, aun cuando en 1951 había ganado como coguionista por *Un lugar en el sol*. Ese mismo año, un tal «Robert Rich» ganó el premio al mejor guión original por *El bravo* (*The Brave One*), de Irving Rapper. Años más tarde se descubrió que ése era el seudónimo de Dalton Trumbo, que también figuraba en las listas negras. En 1957, el novelista Pierre Boulle fue nombrado ganador por adaptar su libro *El puente sobre el río Kwai* si bien, en realidad, el guión había sido coescrito con Michael Wilson (una vez más) y Carl Foreman. Finalmente, en 1958 el Oscar al mejor guión original fue a manos de Harold Jacob Smith y «Nathan E. Douglas», seudónimo de Ned Young, otro escritor más apuntado en las listas negras.

La actitud de la Academia, que decide no acreditar a los directores de cortometrajes y documentales, significa que hace falta más olfato para descubrir a directores de la talla de Fred Zinnemann, Mark Sandrich, George Sidney, Don Siegel y, más recientemente, John Carpenter, todos los cuales ganaron Oscar por cortometrajes antes de pasar a los largometrajes. Los cortometrajes animados de Walt Disney dominaron los Oscar a lo largo de los años treinta, mientras que Tom y Jerry de MGM y los dibujos de UPA/Columbia tuvieron suerte en los cuarenta y comienzos de los cincuenta. Pero la notable originalidad del equipo de Warner Bros., encabezado por Tex Avery, Friz Freleng, Frank Tashlin y Chuck Jones, fue bastante desatendida. Cuando sus dibujos animados fueron nominados, de acuerdo con la práctica corriente de la Academia, sólo se mencionó el nombre más universalmente repudiado del productor ejecutivo Edward Selzer (en el cual se había basado el personaje de UPA Mr. Magoo).

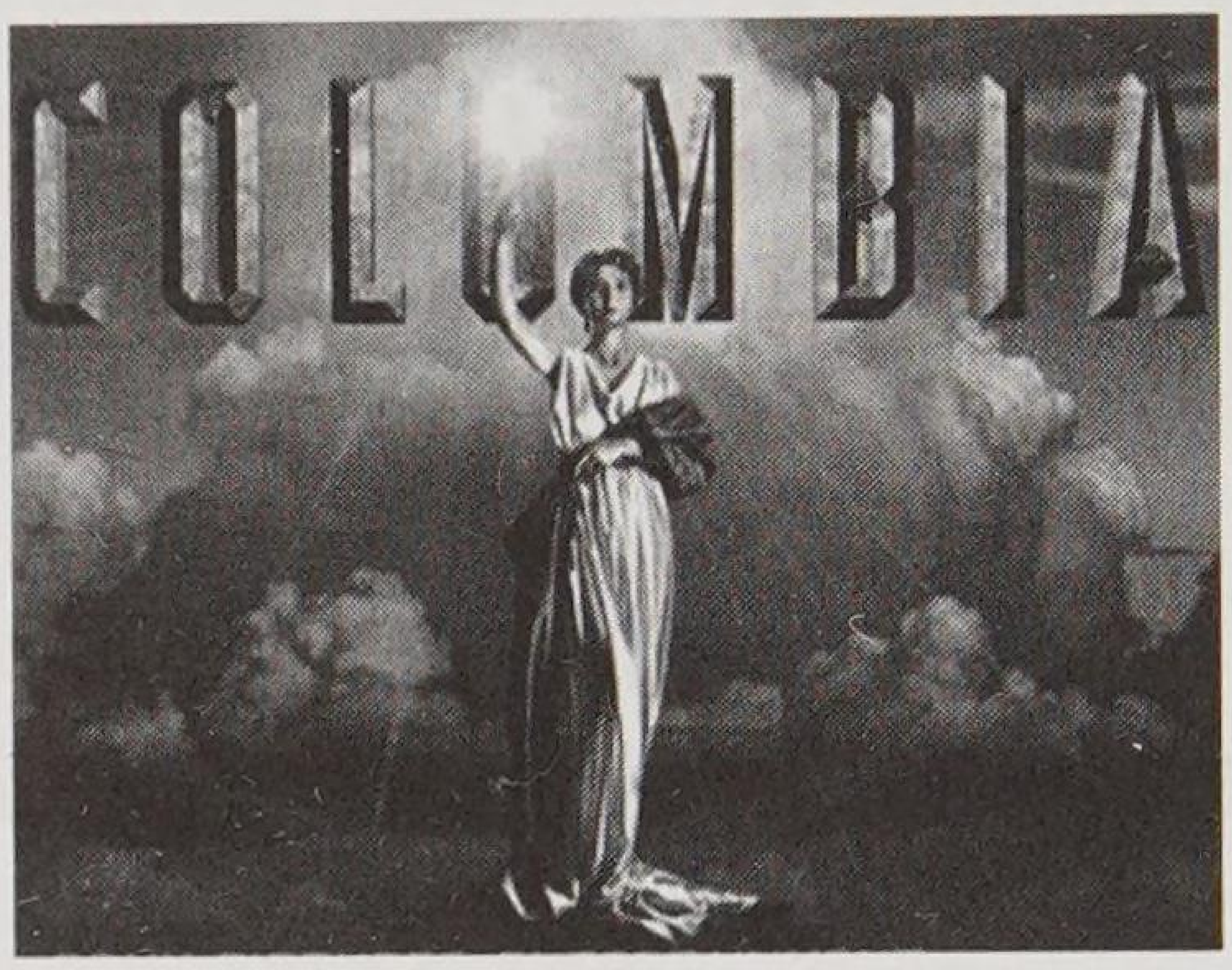
En años más recientes, los dibujos animados, junto con otros cortometrajes y documentales, se han vuelto más internacionales. Muchas estatuillas han ido a parar a producciones de gran calidad del National Film Board of Canada (NFBC). Una de ellas, el notable *Neighbours* de Norman McLaren, hizo uso de una técnica de animación conocida como «pixilación» y ganó como mejor documental (sorprendentemente) en 1952. Otros documentales galardonados por la Academia incluyen *El juego de la guerra* (*The War Game,* 1966), de Peter Watkins, el film sobre el festival de rock *Woodstock* (1970) de Michael Wadleigh, y *Harlan Country USA* (1976), de Barbara Kopple, mientras que los ganadores en la categoría de animación incluyen al yugoslavo Dusan Vukotic y a los animadores británicos Bob Godfrey, Richard Williams y especialmente a Nick Park en 1990, 1993 y 1995. En 2001 se introdujo un nuevo premio, al mejor largometraje de animación, y *Shrek* de DreamWorks fue el primer ganador.

SEGUNDA PARTE

Los principales estudios de Hollywood

Los capítulos que comprende la Segunda Parte presentan un retrato en profundidad de los nueve estudios principales —Columbia, Fox, MGM, Paramount, RKO, United Artists, Universal, Warner Bros. y Disney—, desde la época del cine mudo hasta el presente, trazando un amplio espectro de información recopilada recientemente. Cada estudio ocupa un capítulo completo, y cada capítulo se subdivide en dos secciones que siguen el esquema propuesto en los capítulos de la primera parte. Sin embargo, todos comienzan con una historia del estudio (y su cronología), y esto conlleva una valoración de los hábiles magnates del cine que fundaron y dirigieron las distintas compañías y determinaron la política de cada estudio en relación a las estrellas de cine, el tipo de película y el tamaño de los presupuestos. A continuación sigue una discusión acerca del distinto tipo de producciones, con especial atención a las producciones en color y en pantalla panorámica, y a todas aquellas películas que más claramente reflejan el carácter distintivo de cada estudio. La sección financiera se ocupa de los beneficios y las pérdidas de las compañías a lo largo de los años, con referencia a los éxitos y fracasos y a las películas de alto coste. Las estrellas de cada estudio más conocidas, los directores y el resto del personal creativo que contribuyeron al estilo, el contenido y la calidad general de las películas, tienen sus propias secciones, y cada capítulo concluye con un análisis del éxito o fracaso de las compañías en obtener Oscar y otros importantes premios cinematográficos.

Columbia



La letra «c» vale como inicial de Columbia, pero también de CBC, el nombre original de la compañía; de Frank Capra, su principal director en los años treinta; y de la comedia, el género cinematográfico de más éxito y más popular de este estudio; y significa además Coca-Cola, la enorme compañía de bebidas que absorbió a Columbia en los ochenta. Más significativamente, representa a los hermanos Jack y Harry Cohn, cofundadores y jefes de la compañía desde 1924 hasta mediados de los cincuenta, sobre todo Harry Cohn, el extrovertido y duro chico de las calles neoyorquinas que dirigió el estudio mientras su hermano Jack se ocupaba de las oficinas en Nueva York. Durante su liderazgo, Columbia pasó de ser un diminuto estudio en Poverty Row a una de las compañías principales de Hollywood, y continuó como fuerza primordial de la industria hasta el presente, produciendo una variedad de éxitos en los sesenta y los setenta, tales como *Lawrence de Arabia* y *Kramer contra Kramer.*

Los hermanos Cohn y Joe Brandt comenzaron todos como empleados de Carl Laemmle en Universal antes de dimitir para formar su propia compañía, CBC o Cohn-Brandt-Cohn, también conocida como «Carne Enlatada y Col» (*Corned Beef and Cabbage*). El mayor de los hermanos Cohn, Jack, fue el primero en trabajar en las películas, habiendo comenzado en la compañía IMP de Laemmle en tiempos tan lejanos como 1910, y continuó en Universal como montador de los cortometrajes de uno y dos rollos de ese estudio. Entre las contribuciones de Jack al prematuro éxito de esa compañía se encontraba el Universal Weekly, uno de los primeros rollos de noticias, que él proyectó e inició y realizó como productor y montador. Tuvo un importante papel al enfrentar el rechazo de Laemmle a los primeros largometrajes, cuando se hizo cargo de la primera película del estudio, *Traffic in Souls* (1913), para luego editarla a espaldas del jefe. Fue un enorme éxito, y al poco tiempo de su estreno Jack se las ingenió para encontrar un trabajo en Universal para su amigo Joe Brandt. En 1918 su hermano menor Harry fue contratado como secretario de Laemmle. Tras intentar una serie

de trabajos, Harry ya había disfrutado mucho trabajando como ayudante de sonido, lo cual requería una combinación de eficacia como vendedor, encanto y despliegue de hombre del mundo del espectáculo, no muy distinto de lo que sería su papel posterior como jefe de estudio. La asistencia de sonido lo llevó durante un breve tiempo a la producción de musicales, que fue su primera prueba en la realización cinematográfica antes de llegar a Universal.

La compañía CBC Film Sales fue inicialmente montada por los tres hombres para explotar una idea de Jack que consistía en hacer una serie de cortometrajes llamados Instantáneas en Pantalla; tan populares como fáciles de producir, mostrarían las actividades de las estrellas de cine fuera de escena y ayudarían a publicitar nuevas películas y estrellas. Una segunda serie, la Hall Room Boys, siguió las hazañas de un par de facinerosos de Nueva York, y fue interpretada por la popular pareja de vodevil de Edward Flanagan y Neely Edwards. Se trataba de una idea adaptada de un vodevil de éxito que a su vez había sido adaptado de una popular tira cómica.

Mientras Jack Cohn y Joe Brandt llevaban los negocios de la nueva compañía en Nueva York, Harry era el que favorecía la producción. Instaló su local en Hollywood entre las pequeñas productoras independientes localizadas entre la calle Gower y Sunset Boulevard, en la zona conocida como Poverty Row. Se vio forzado a trabajar con un presupuesto escuálido, y cada vez que se completaba y vendía una película, el dinero se destinaba a producir nuevas películas. La compañía estuvo gradualmente en condiciones de incrementar su producción hasta incluir westerns, y luego comedias protagonizadas por Billy West (un imitador de Chaplin). En 1922 Harry Cohn estaba listo para producir su primer largo: *More to Be Pitied than Scorned*, de Edward LeSaint, que costó 20.000 dólares y fue un gran éxito, y a comienzos de 1924 la oscura denominación CBC cambió el nombre por el más sonoro de Columbia Pictures Corporation.

Durante los años que siguieron la compañía continuó expandiéndose. Habiendo comercializado previamente sus películas sobre una base de beneficios modestos y de derechos de estado (derechos no concedidos al gobierno federal) —vendiéndolas directamente a los distribuidores locales—, la compañía perdió cuando le fue bien y los exhibidores locales se guardaron las ganancias en el bolsillo. Hacia 1926, no obstante, Columbia estaba lista para comenzar a establecerse como una distribuidora importante, al realizar el primero de muchos intercambios cinematográficos que cubrirían casi todo Estados Unidos así como gran parte del mercado extranjero. Ese mismo año, Harry compró su propio pequeño estudio en la calle Gower, no lejos del terreno que alquilaba a otro productor de Poverty Row, y contrató a Sam Briskin como director general.

El pináculo ulterior de la compañía fue tal que casi cada año presentaron nuevas e importantes creaciones, además de un incremento regular en los ingresos y las ganancias. En 1927 Harry produjo su película más lujosa hasta el momento, *La nave sangrienta* (*The Blood Ship*), dirigida por George Seitz. El proyecto fue sugerido por la veterana estrella Hobart Bosworth, y Cohn completó el reparto con Richard Arlen y Jacqueline Logan, y resultó ser, además de un gran éxito, la primera película de Columbia que se proyectó en el Roxy de Nueva York. No fue más que un ejemplo de la habilidad del estudio para capitalizar las buenas oportunidades. Con pocas estrellas propias —y éstas principalmente de segunda fila, como Elaine Hammerstein, William Haines y Jack Holt— Columbia a menudo utilizó estrellas prestadas, o contrató algunas en ascenso o descenso.

Asimismo, el estudio tuvo pocos directores contratados. En 1927 tomaron a un director joven y entusiasta, pero no demasiado experimentado, que comenzó a producir películas a

toda velocidad —siete en su primer año— y al coste bastante bajo y habitual de 20.000 dólares cada una. No le importaba el escaso salario de 1.000 dólares por película, pues le gustaba hacerlas y apreciaba el hecho de que Cohn le hubiese dado la oportunidad para realizarlas con bastante libertad (siempre y cuando no excediera el presupuesto). Su nombre era Frank Capra, y contribuiría de manera incomensurable al ascenso de Columbia Pictures.

Con una estructura pequeña y consciente de su economía, la llegada del sonido le ocasionó a Columbia graves problemas, ya que los costes generales se elevaron y hubo que reequipar el estudio. Hacia finales de 1928, Cohn ya tenía suficiente confianza en Capra como para encargarle el reemplazo de otro director en la película más costosa del estudio hasta ese momento, *Submarino* (*Submarine*), en la que se usaron por primera vez algunos efectos de sonido. En la taquilla hizo valer su inversión y Capra se convirtió en el director principal del estudio.

El director de fotografía Joseph Walker apareció en 1928, justo a tiempo para ayudar a resolver algunos problemas en la filmación de las nuevas películas sonoras, mientras que John Livadary fue contratado poco después y permaneció como el principal ingeniero de sonido del estudio durante casi tres décadas, recibiendo muchos premios.

El conflicto entre el director de la sucursal en Nueva York y el funcionamiento del estudio en California fue similar al que vivieron los otros estudios, a pesar de que Jack, el secretario y tesorero de la compañía, y el jefe de estudio, Harry, eran hermanos. El presidente Joe Brandt a menudo tenía que mediar entre ellos, si bien en general apoyaba a Jack. El conflicto acabó en 1931, cuando Joe y Jack fracasaron en su intento por deponer al formidable Harry. Joe se retiró y Harry adquirió su parte de la compañía; Jack fue ascendido a vicepresidente ejecutivo, pero Harry asumió la presidencia, mientras que continuaba siendo el jefe del estudio.

Durante el liderazgo de Harry, la Columbia continuó con el crecimiento lento pero seguro que la caracterizó desde sus comienzos, y resultó apenas perjudicada por la Depresión, que tanto dañó a casi todas las otras compañías. Si bien el estudio produjo más películas en los treinta, éstas incluían una gran cantidad de películas baratas —de doble programa y westerns B— y apenas un puñado de películas de primera calidad al año (de las cuales, al menos una debía ser un gran éxito). El estudio siguió operando en el mismo terreno de la calle Gower, si bien se había extendido considerablemente cuando la compañía compró muchos de los edificios aledaños entre Gower y Beachwood Drive, y adquirió un rancho de 16 hectáreas en Burbank para filmar exteriores. Como recuerda la actriz Louise Brooks: «Había un edificio de oficinas, una calle por donde subían y bajaban los autos, un *penthouse* y un club nocturno. En aquellos días podías hacer cualquiera de las películas de los Cohn en esos cuatro escenarios».

El estudio continuó siendo lo bastante pequeño como para permitir a Cohn supervisar personalmente el avance de todas las producciones. Los empleados del estudio valoraban en él la capacidad para seguir las actividades de todo el mundo, en particular de los que llegaban y los que se iban. Su actitud se resumía en que la actividad cinematográfica es un negocio difícil, y le importaba que aquellos que contrataba fueran fuertes y fiables. Como medio para proteger la inversión en el personal del estudio, ponía a prueba e intimidaba constantemente a todos aquellos que trabajaban para él. «Y de esa manera», recuerda Frank Capra, «muchos artistas sensibles se fueron de ese estudio bastante alterados, pero a Cohn no le importaba. Si tenías agallas, te daba una oportunidad. Si no las tenías, no te quería cerca, sin importarle cuál fuera tu reputación».

El comportamiento de Cohn lo convirtió en uno de los hombres más temidos y detestados en Hollywood y lo llevó a muchas disputas famosas con los más importantes directores y estrellas del estudio. Incluso Capra, que había luchado con éxito durante algunos años junto a Harry, finalmente lo abandonó en 1939 para establecer su propia compañía. Hubo una amarga pelea con el director Charles Vidor que terminó en los tribunales. Jean Arthur no podía tratar en absoluto con Harry y pasó más tiempo suspendida laboralmente que haciendo películas. Si bien hizo el esfuerzo de tratar con especial cuidado a Rita Hayworth, la estrella más valorada del estudio, también a ella la alienó con sus torpes intentos por controlar su vida privada.

Pero a pesar de todas sus faltas, Cohn fue un hombre cinematográfico comprometido que dio mucha libertad a todos aquellos escritores y directores en los que tenía confianza y, si bien frecuentemente disputaban con muchas de las estrellas contratadas por la propia Columbia, consiguió pedir en préstamo a los otros estudios muchas de las estrellas que necesitaba. En los años treinta, algunos directores de Hollywood tan importantes como Leo McCarey [*La pícara puritana* (*The Awful Truth*, 1937)], George Cukor [*Vivir para gozar* (*Holiday*, 1938)] y Rouben Mamoulian [*Sueño dorado* (*Golden Boy*, 1939)], fueron a Columbia con contratos para una sola película y éstas funcionaron bien. A finales de los años treinta el estudio tenía en su haber una larga lista de películas de éxito sumadas a producciones de Capra tales como *Sucedió una noche* (1934) y *El secreto de vivir* (1936), que le valió su primer reconocimiento mundial.

Tras haber crecido durante los peores años de la Depresión, el estudio continuó la expansión durante los cuarenta, y tuvo sus mayores éxitos hasta el momento con *The Jolson Story* (1946), de Alfred E. Green, y *Jolson Sings Again* (1949), de Henry Levin. Columbia pudo jactarse por primera vez de ser uno de los estudios más importantes y de haber producido los ganadores del Oscar *El político* (1949), *Nacida ayer* (*Born Yesterday*, 1950), *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, 1953) y *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954). Como no poseía salas propias, la compañía no se vio afectada por el Decreto de Consentimiento promulgado por el gobierno para forzar a los estudios principales a vender sus salas de exhibición. Esto tuvo un efecto nivelador que impulsó a todos los estudios a luchar para recuperar sus inversiones. Si bien los ingresos seguían subiendo, las ganancias eran escasas, pero Columbia se benefició por el hecho de ser una de las primeras *majors* de cine que se aventuró en la producción televisiva, con su altamente rentable subsidiaria Screen Gems, encabezada por Ralph Cohn, el hijo de Jack.

A comienzos de los cincuenta las peleas de Harry Cohn con la oficina principal se hicieron más frecuentes que nunca, y quedó claro que la «era del estudio» llegaba a su final. Forzado a reducir la cantidad de realizaciones, el estudio recortó su personal contratado. El aparentemente indestructible Harry afrontó una operación de cáncer en 1954, y se sintió muy afectado por la muerte de Jack en 1956. Era como si el estudio y Jack se desplomaran al mismo tiempo. Murió en febrero de 1958, cuando Columbia registraba su primera pérdida para el año fiscal 1957-1958. Sin Harry la compañía nunca volvió a ser la misma. Lo intentaron; Sam Briskin, el viejo socio de Harry, fue llamado para dirigir durante un tiempo el estudio. No obstante, hubo una continuidad en la dirección, pues Columbia seguía siendo dirigida por hombres que se habían abierto camino a lo largo de los años; Abe Schneider y Leo Jaffe, por ejemplo, que habían comenzado en el Departamento de Contabilidad a principios de los treinta, si bien eran hombres de despacho más que productores.

En los comienzos de los sesenta, Columbia optó por una inversión importante en la filmación británica y tuvo una serie de enormes éxitos con producciones británicas. Entre ellas se contaron *El puente sobre el río Kwai, Lawrence de Arabia, Un hombre para la eternidad* y el musical *Oliver!*, las dos últimas adaptadas del teatro, y *Gandhi*. Un punto de inflexión importante se produjo a comienzos de los setenta, cuando el estudio sufrió las peores pérdidas de su historia y sólo fue salvado de la bancarrota cuando Herbert Allen Jr. tomó las riendas y trajo consigo un nuevo equipo directivo encabezado por Alan Hirschfield y David Begelman. Con éxitos de la talla de *Shampoo* (1975), de Hal Ashby, y *Encuentros en la tercera fase*, lograron resucitar la compañía, pero Begelman la abandonó en 1978, tras un muy publicitado escándalo por fraude, y al poco tiempo lo siguió Hirschfield. Frank Price, director de Universal Television, fue contratado para hacerse cargo de Columbia Pictures y dirigió la compañía con solvencia durante algunos años, con éxitos tan arrolladores como la ganadora del Oscar *Kramer contra Kramer* y *Tootsie* —ambas protagonizadas por Dustin Hoffman— y luego *Los Cazafantasmas* (*Ghostbusters*), de Ivan Reitman, y *Karate Kid, el momento de la verdad* (*The Karate Kid*), de John G. Avildsen, en 1984. Aunque Price permaneció tras la compra de la compañía por parte de la gigantesca Coca-Cola Company a comienzos de 1982, a Columbia no le fue nada bien en 1985-1986, después de su dimisión.

En una sorprendente decisión en el verano de 1986, el productor independiente británico David Puttnam firmó un contrato de tres años como presidente de la compañía. Tenía el proyecto de centrarse en la producción de películas de calidad con costes bajos y medianos, pero fue forzado a renunciar cuando Columbia se fusionó con Tri-Star Pictures en 1987. Sin embargo, Columbia y Tri-Star siguieron funcionando por separado, con Dawn Steel en el lugar del nuevo presidente de Columbia Pictures a finales de 1987, mientras que Jeffrey Sagansky encabezaba Tri-Star. La compañía recibió un bienvenido impulso cuando la producción de Jeremy Thomas/Bernardo Bertolucci *El último emperador* ganó el Oscar de 1987 a la mejor película. Pero el nuevo equipo directivo producía resultados lentos, y después de menos de dos años algo desparejos, Coca-Cola vendió su parte en Columbia y Tri-Star a la corporación Sony de Japón. Ciertamente, se había vuelto cada vez más evidente a partir de las diversas restructuraciones y cambios de gerencia durante los ochenta que Coca-Cola Company no estaba satisfecha al tener que lidiar con los muchos problemas inherentes a la dirección de un estudio cinematográfico importante y agradeció la oportunidad de retirarse, sobre todo tras la favorable negociación que pudo llevar a cabo con Sony.

La realidad es que la adquisición que en 1989 hizo Sony de Columbia y Tri-Star, por 3,4 mil millones de dólares, vino con unos adicionales mil millones y medio de deudas, además de gastos ulteriores por un pleito con WB como parte de un acuerdo para contratar a Peter Guber y Jon Peters para dirigir el nuevo estudio, todo lo cual elevó la cifra total muy por encima de los cinco mil millones de dólares.

A pesar del programa de exuberantes gastos durante los años posteriores, la compañía tuvo en comparación relativamente poco para mostrar, tal como lo refleja el alto grado de despidos de los mayores ejecutivos del estudio. Películas tan costosas como *Hook, el capitán Garfio* (*Hook*), dirigida por Steven Spielberg, *Bugsy*, de Barry Levinson, protagonizada por Warren Beatty, y *El príncipe de las mareas* (*The Prince of Tides*), dirigida y protagonizada por Barbra Streisand, ganaron menos de lo esperado en 1991, mientras que el film protagonizado por Bruce Willis, *El gran halcón* (*Hudson Hawk*), fue un sonado fracaso. El año siguiente fue un poco mejor, encabezado por *Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*), de Rob

Reiner, *Ellas dan el golpe* (*A League of Their Own*), de Penny Marshall, e *Instinto básico* (*Basic Instinct*), de Paul Verhoeven. Sin embargo, la impredecible mezcla de éxitos y fracasos se prolongó hasta mediados de los noventa, desencadenando la dimisión de Peter Guber en 1994 y del presidente de la compañía, Mark Canton, en 1996.

Otros notables fracasos incluyeron *El último gran héroe* (*Last Action Hero*, 1993), de John McTiernan, con Arnold Schwarzenegger, y *Striptease* (1995), de Andrew Bergman, con Demi Moore, mientras que en 1996 produjeron *Fanático* (*The Fan*), de Tony Scott, con Robert De Niro, *Un loco a domicilio* (*The Cable Guy*), de Ben Stiller, protagonizada por Jim Carrey, y la comedia de Michael Keaton, *Mis dobles, mi mujer y yo* (*Multiplicity*), de Harold Ramis. A pesar del deseo de la compañía de imponerse en el mercado, muchos proyectos aparentemente seguros y de aspecto comercial fracasaron estrepitosamente, y demostraron una vez más que cazar estrellas importantes no era una garantía de éxito.

Reflejando la naturaleza cíclica e impredecible del negocio del cine, la suerte del estudio mejoró en 1997, bajo la nueva dirección de John Calley y Amy Pascal. El modesto thriller fantástico *Hombres de negro* (*Men in Black*), de Barry Sonnenfeld, fue un éxito total, seguido por *Air Force One (El avión del presidente)* (*Air Force One*), de Wolfgang Petersen, interpretada por Harrison Ford, y por el film protagonizado por Julia Roberts *La boda de mi mejor amigo* (*My Best Friend's Wedding*), de P. J. Hogan; también *Mejor... imposible* (*As Good As It Gets*), de James L. Brooks, fue un gran éxito, y Jack Nicholson y Helen Hunt recibieron el premio a la mejor actuación masculina y femenina respectivamente por esta película.

Pero volvió a fallar en 1998 cuando la superproducción *Godzilla*, de Roland Emmerich, interpretada por el monstruo del cine japonés aparecido por primera vez en los años cin-

Póster de *Tigre y dragón*.

Cronología del estudio

1920	Harry y Jack Cohn, junto con Joe Brandt, crean una pequeña compañía a la que llaman CBC.
1924	La compañía es rebautizada Columbia Pictures.
1927	El director Frank Capra llega al estudio.
1931	Joe Brandt deja la compañía y Harry Cohn asume el puesto de presidente, además de jefe de producción, en tanto que Jack es vicepresidente y presidente del consejo de directores.
1934	El estudio tiene un éxito apabullante con *Sucedió una noche*, la primera producción que se hizo con un Oscar en las cuatro categorías principales.
1938	Columbia y Capra obtienen otro éxito relevante con la ganadora del Oscar *Vive como quieras.*
1939	Capra abandona el estudio tras filmar *Caballero sin espada.*
1946	Cohn asume un peligroso riesgo con un costoso musical en Technicolor, *The Jolson Story.* Fue un éxito grandioso e impulsó las ganancias del estudio a su nivel más alto hasta el momento.
1949	El estudio gana el Oscar a la mejor película por *El político.*
1953	Otro Oscar a la mejor película por *De aquí a la eternidad.*
1954	*La ley del silencio* gana el Oscar a la mejor película para el productor Sam Spiegel, uno de los productores independientes que desempeñó un papel progresivamente más importante en la evolución del estudio.
1956	Muere Jack Cohn.
1957	Spiegel gana una vez más con *El puente sobre el río Kwai.*
1958	Harry Cohn muere y el estudio queda en números rojos por primera vez en su historia.
1962	*Lawrence de Arabia* (producida por Spiegel, y dirigida por Lean) es la primera ganadora británica del estudio en los años sesenta, que fue seguida por *Un hombre para la eternidad* (1966) y por *Oliver!* (1968).
1968	Las ganancias alcanzan los 9,4 millones de dólares, pero caen en los años subsiguientes.
1973	Columbia registra su peor pérdida anual: 50 millones de dólares. Asume un nuevo equipo directivo, encabezado por Alan Hirschfeld y David Begelman.
1977	Steven Spielberg aporta el mayor éxito de Columbia en esa década con *Encuentros en la tercera fase.*
1978	Frank Price reemplaza a Begelman como jefe de producción.
1979	Columbia estrena *Kramer contra Kramer*, su primera producción estadounidense ganadora del Oscar en veinticinco años.
1982	Coca-Cola Company compra la compañía.
1986	David Puttnam es designado presidente de la compañía, y se convierte en el primer productor británico que obtiene ese puesto en una *major* estadounidense.
1987	Columbia se funde con Tri-Star Pictures y Victor Kaufman, de Tri-Star, es nombrado director de la nueva corporación, rebautizada Columbia Pictures Entertainment. David Puttnam renuncia y Dawn Steel es contratada como nuevo presidente de Columbia.
1989	Tras haber adquirido previamente CBS Records en 1987, Sony, el gigante japonés de la electrónica, compra Columbia y Tri-Star a Coca-Cola por 3,4 millones de dólares y asume una deuda adicional del estudio superior a los mil millones. Luego contrata a los productores Peter Guber y Jon Peters para dirigir el estudio, quienes estaban anteriormente en Warner Bros. El coste total para Sony ascendió a alrededor de cinco mil millones.
1991	Mark Canton reemplaza a Frank Price como presidente. Dawn Steel se retira para convertirse en productora independiente, al igual que Jon Peters. El estudio es rebautizado Sony Pictures Entertainment, con Columbia y Tri-Star como sus productoras subsidiarias.
1994	Mientras el estudio continúa luchando, Peter Guber se retira. Sony anuncia una cancelación de 2,7 mil millones de dólares sobre el valor del estudio, admitiendo, en efecto, que la compañía valía mucho menos de lo que se pagó por ella.

1995	Mark Canton es despedido. John Calley es designado nuevo presidente del estudio, mientras que Amy Pascal será directora de la división de cine de Columbia.
1998	Columbia y Tri-Star se fusionan en un único estudio.
1999	Revolution Studios de Joe Roth es contratado para aportar una gran cantidad de estrenos anuales. Sony Pictures Classics, subsidiaria artística de la compañía, obtiene un éxito inaudito con *Tigre y dragón.*
2002	Sony tiene su primer año bueno en la taquilla con *Spider-Man, Hombres de negro II, xXx* y *Mr. Deeds,* todos títulos que tuvieron mucho más éxito de lo que se esperaba.
2003	El estudio continuó con su flujo de éxitos, a través de un par de films entretenidos aunque poco originales, instrumento de promoción para las estrellas: *Ejecutivo agresivo* (*Anger Management*), con Jack Nicholson y Adam Sandler, y *Papá canguro* (*Daddy Day Care*), con Eddie Murphy.

cuenta en el cine, resultó peor de lo esperado. Algo similar ocurrió con *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*), de McG, y *El patriota* (*The Patriot*), de Roland Emmerich, en 2000, si bien *Un papá genial* (*Big Daddy*), de Dennis Dugan, y *Stuart Little*, de Rob Minkoff, fueron éxitos inesperados. La mayor sorpresa llegó a través de la impactante película taiwanesa, dirigida por Ang Lee, *Tigre y dragón* (*Wo hun can long*), tan popular entre el público como entre la crítica y múltiple ganadora de Oscar.

Durante el período de 2000-2001, Sony recibió un duro golpe a causa de la caída económica general en Estados Unidos y en el resto del mundo; la venta de discos, en particular, también sufrió debido a las descargas de música de internet. Pero, a pesar de todos los altibajos, la corporación Sony siguió demostrando su compromiso con el estudio de Hollywood, sostenido por un crecimiento en sus ramas de televisión, juegos por ordenador, televisión de pago y el vídeo y el DVD. Más recientemente, tras uno de sus años más pobres, con un descenso hasta el número seis en las listas de taquilla, el estudio volvió a resurgir en 2002 con una serie de grandes éxitos que incluyeron Spider-Man, *Hombres de negro II* y *xXx,* si bien estas películas añaden menos beneficios a las hojas de balances de la compañía debido a sus altísimos costes de promoción y a las nuevas reglas de contabilidad, que requieren que todos los estudios de cine declaren sus costes de comercialización y publicidad.

Los estrenos

El estudio creció sin interrupción durante los primeros años, durante los cuales se hicieron principalmente cortometrajes cómicos y películas baratas. A mediados de los treinta, Columbia producía más de 40 películas al año, muchas de ellas de primer nivel. Tuvo sus primeros éxitos importantes con una serie de desopilantes comedias vivaces y entretenidas como *Sucedió una noche* y *La pícara puritana.* Con Rita Hayworth como estrella principal, el estudio produjo en los años cuarenta una cantidad de musicales en Technicolor, comenzando con *Las modelos* (*Cover Girl,* 1944), de Charles Vidor, y el apabullante éxito de *The Jolson Story.* En los cincuenta se aventuró con el Cinemascope en producciones tan prestigiosas como *Picnic* (1955) y *El puente sobre el río Kwai,* mientras que *Lawrence de Arabia* fue la producción en 70 milímetros del estudio que obtuvo más éxito. Muchas de sus películas más interesantes, sin

embargo, continuaron filmándose en blanco y negro, desde *La ley del silencio*, que catapultó a Marlon Brando, hasta *Anatomía de un asesinato* (1959), *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1963) y *La última película* (1971).

Tras sus primeros pasos como productora de cortometrajes cómicos (aún como CBC), la compañía comenzó a producir sus primeros largometrajes baratos en 1922. Columbia creció

Marlon Brando y Eva Marie Saint en *La ley del silencio*.

sin pausa a lo largo de casi toda la década de los años veinte, realizando una gran cantidad de dramas, películas de acción (a menudo interpretadas por Jack Holt) y comedias de bajo presupuesto. Cuando Frank Capra llegó, a finales de 1927, comenzó dirigiendo comedias como *Cómo se corta el jamón* (*That Certain Thing*), protagonizada por Viola Dana, y *La virtud del amor* (*So This Is Love?*), ambas estrenadas en 1928, luego se estableció con un esquema mixto de comedias y dramas (protagonizados por una joven Barbara Stanwyck) y películas de acción que incluyeron *Águilas* (*Flight*, 1929) y *Dirigible* (1931), ambas protagonizadas por Jack Holt y Ralph Graves.

Después de experimentar una ligera caída en 1929 debido al cambio hacia el cine sonoro, cada año se estrenaron más películas y, gradualmente, se incorporó un pequeño grupo de films más importantes en la programación regular del estudio. Si bien en los treinta Columbia carecía de los recursos para competir con los estudios principales en la realización de lujosas películas de época y musicales, podía producir dramas de calidad y comedias aún mejores. La compañía era débil en cuanto a las estrellas y los directores, de modo que debían pedirlos prestados a otros estudios o tomarlos con contratos a corto plazo; pero había un pequeño grupo de buenos escritores bajo contrato (los escritores podían contratarse a un coste bastante bajo), entre los cuales estaban Jules Furthman, Norman Krasna, Robert Riskin y Jo Swerling.

Dore Schary, más tarde un importante productor de Hollywood, recordó sus primeras experiencias como escritor para Columbia en 1933, y su encargo inicial como coguionista para *Fury in the Jungle*, de Roy William Neill, protagonizada por Victor Jory. Se trataba de una película barata de acción, como era costumbre en la época, en la que abundaban las pirañas, las serpientes y otras criaturas de la jungla. Schary se sorprendió muchísimo cuando conoció que un mono ganaba por día más de lo que ganaba él a la semana; pero se quedó absolutamente impresionado por el trabajo eficiente y ahorrativo del equipo técnico del estudio, que era capaz transformar el lago Malibú en una imitación muy aceptable del río Amazonas.

Schary no permaneció en Columbia lo suficiente como para ver los cambios que ocurrieron durante los años siguientes. El estudio se recuperó pronto de la caída de la Depresión en 1932 y 1933, y el número de estrenos creció de un promedio de 30 al año a un total anual de más de 50. Por primera vez en la historia de la compañía, Harry Cohn logró su objetivo de estrenar una película a la semana, nivel que mantuvo (y de hecho superó) durante alrededor de quince años, desde finales de los treinta hasta comienzos de los cincuenta. En sus propias y coloridas palabras: «Cada viernes se abre la puerta de entrada y yo escupo una película en la calle Gower... Quiero una buena película al año. Ésa es mi política... y no voy a dejar que un exhibidor la tenga a menos que acepte los productos baratos, las Boston Blackies, las Blondies, los westerns de bajo presupuesto y el resto de la basura que hacemos. También a mí me gustan las buenas películas, pero para lograr una tengo que filmar cinco o seis, y para filmar cinco o seis tengo que mantener en funcionamiento la fábrica con películas de relleno».

Tras dirigir una serie de dramas —por ejemplo, *The Miracle Woman* (1931) y *La locura del dólar* (*American Madness*, 1932)—, el director principal Frank Capra regresó a su primer amor, la comedia, con gran éxito. *Dama por un día* (*Lady for a Day*, 1933) fue la primera producción de Columbia que obtuvo una nominación al Oscar como mejor película, mientras que otras nominaciones fueron a Capra, al guionista Robert Riskin y a la estrella May Robson. A ella siguió la verdadera bomba de Columbia, la comedia de espectacular éxito y múltiple ganadora de Oscar *Sucedió una noche*, filmada más tarde ese mismo año y estrenada a comienzos de 1934.

Capra había señalado el camino, y Harry Cohn fue rápido para descubrir sus posibilidades. Harry Cohn aún conservaba frescos en su memoria los años en Poverty Row y cargaba con la reputación de ser el jefe de estudio más duro y vulgar de todo Hollywood, de modo que estaba ávido por dar una imagen más respetable al estudio. Durante aproximadamente los siguientes diez años, Columbia sobresalió en la producción de un nuevo tipo de comedia sofisticada y contemporánea, y demostró que al menos en esa área era el líder de Hollywood. Utilizó a sus propios escritores de comedia, hombres como Robert Riskin y Sidney Buchman, además de un grupo bien dispuesto de grandes actores de carácter como Walter Connolly, Roscoe Karns y Raymond Walburn, aunque inicialmente la mayoría de las las estrellas y los directores que necesitaba los tomó prestados de los otros estudios. Así, la pequeña compañía se encontró desempeñando un papel inesperado, revelando y explotando el talento cómico de numerosas estrellas principales. Las actrices, en particular, a menudo eran reacias a aparecer en *cualquier* film producido por el pequeño estudio, pero una vez que se las convencía era más fácil lograr que pusieran allí todo su talento.

Este patrón se estableció por primera vez entre 1933 y 1934 con *Sucedió una noche*, cuando el duro Clark Gable de MGM y la sofisticada Claudette Colbert de Paramount demostraron unas habilidades para la comedia que nadie les conocía hasta el momento y se marcharon con un par de Oscar. Asimismo, la hermosa rubia Carole Lombard (cedida por Paramount) también fue una encantadora revelación en la burbujeante *La comedia de la vida* (*Twentieth Century*, 1934), dirigida por Howard Hawks y coprotagonizada por John Barrymore. La muy tímida Jean Arthur llevaba en el cine casi una docena de años, incluyendo una temporada en Paramount, antes de surgir repentinamente como una comediante madura, con una voz ronca muy atractiva y un particular estilo propio. John Ford, quien dirigió la primera película de Jean Arthur en Fox once años antes, *Sota, caballo y rey* (*Cameo Kirby*), le dio su gran oportunidad a finales de 1934. Interpretó a la sensible y cálida heroina de *Pasaporte a la fama* (*The Whole Town's Talking*) con tal vitalidad que, inmediatamente, Capra la solicitó para *El secreto de vivir* y luego protagonizó sus dos últimas películas para Columbia. La femenina Irene Dunne se soltó el pelo por primera vez en Columbia para *Los pecados de Teodora* (*Theodora Goes Wild*, 1936), de Richard Boleslawski, formando pareja con Melvyn Douglas, en un papel que, según algunos de sus mejores amigos, era el más cercano a su verdadera personalidad. Continuó con el papel de la encantadora y atolondrada en *La pícara puritana*, coprotagonizada por Cary Grant, y con Ralph Bellamy en su papel favorito como «el otro hombre». Bellamy volvería a aparecer en *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940), de Howard Hawks, donde una vez más era frustrado por Cary Grant, pero esta vez la chica era Rosalind Russell, a quien el director Howard Hawks le dio el mejor papel cómico de su carrera.

La lista de comedias más memorables de Columbia entre 1933 y 1943 es bastante impresionante. Mientras tanto, el estudio adquiriría su propio y particular grupo de estrellas de comedia encabezado por Melvyn Douglas, Cary Grant y Jean Arthur, que gobernaba como reina de la Columbia cuando no reñía con Harry Cohn. La era clásica de las comedias de Columbia llegó a su final con *El amor llamó dos veces* (*The More the Merrier*, 1943), de George Stevens, y tanto Jean Arthur como Cary Grant abandonaron el estudio un año después.

Las películas dramáticas de un mayor nivel durante esos años incluyeron la versión de Josef von Sternberg de *Crimen y castigo* (*Crime and Punishment*, 1935), protagonizada por Peter Lorre y Edward Arnold, y *La mujer sin alma* (*Craig's Wife*, 1936), adaptada de la obra de George Kelly (tío de Grace Kelly) con Rosalind Russell, dirigida por Dorothy Arzner, la

principal directora de Hollywood. Rouben Mamoulian dirigió a William Holden en *Sueño dorado* (1939), un film basado en la obra de Clifford Odets, mientras que Howard Hawks contribuyó con el memorable drama de acción *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939), interpretada por Cary Grant, que también encabezó el elenco de *The Howards of Virginia* (1940) del productor y director Frank Lloyd, una inusual apuesta del estudio por un drama de época, ambientado en la guerra de la independencia de Estados Unidos.

Además de estas películas, los cortometrajes cómicos del estudio también florecieron a partir de 1934, cuando el productor y director Jules White fue contratado para encabezar el departamento e inmediatamente inició tres largas series. Los cortometrajes de Andy Clyde fueron populares durante veintitrés años, mientras que Harry Langdon interpretó una serie que sólo se acabó tras su muerte en 1944. La más larga de todas fue *The Three Stooges*, que continuó produciéndose hasta 1958. (Uno de sus primeros esfuerzos, *Hombres de negro*, dirigida por el especialista en comedias Del Lord, fue incluso nominado al Oscar en 1934.) Charley Chase se unió a Columbia en 1937 como productor, escritor, estrella y ocasional director (con el nombre de Charles Parrott), mientras que el último de los comediantes clásicos en llegar al estudio, Buster Keaton, hizo diez cortometrajes cómicos entre 1939 y 1941.

Columbia produjo muchos y diversos cortometrajes durante su mejor época, hasta finales de los cincuenta, como por ejemplo las *Screen Snapshots*, que habían comenzado como las primeras series de CBC en 1920. Durante un breve período la compañía distribuyó los enormemente populares dibujos animados de Disney, pero los perdió cuando su productor, de mentalidad independiente, se mudó a UA en 1931. Charles Mintz aportó a Columbia los dibujos animados de Krazy Kat, Scrappy y Color Rhapsody en los treinta, seguidos por Fox & Crow en los cuarenta. Pero lo más interesante de todo fue la conexión de Columbia con el inventivo estudio de dibujos animados UPA, de Stephen Bosustow, desde 1948 y a lo largo de los cincuenta. UPA/Columbia ganaron Oscar por sus dos personajes más populares, Gerald McBoing Boing en 1950 y Mr. Magoo en 1954 y 1956.

A lo largo de los treinta y los cuarenta el estudio realizó una extensa serie de westerns baratos y otras producciones de relleno, en particular películas policiacas y thrillers. Los primeros westerns de serie B, que tenían a Buck Jones y a Tim McCoy como estrellas principales, aparecieron a comienzos de los treinta; Charles Starrett apareció en 1935 y duró dieciocho años hasta que paulatinamente, a comienzos de los cincuenta, el género se dejó de producir. Gene Autry también dio forma a su carrera cinematográfica en Columbia durante esa época, y luego se trasladó a la televisión. En 1937, el estudio adquirió un rancho de 16 hectáreas en Burbank para filmar los exteriores, y esto impulsó tanto la producción de westerns que la compañía incluso se embarcó en la producción de seriales. Desde 1937 hasta 1956 Columbia produjo más de 60 seriales. Como sucedía con tantas de sus series B, las fuentes de inspiración principales eran la radio (*The Shadow*, 1940) y las tiras cómicas (*Terry and the Pirates*, 1940, y *Batman*, 1943). Al igual que MGM con sus series de Andy Hardy, Columbia dispuso de sus películas baratas de relleno para ofrecer a los actores más jóvenes un primer papel en la pantalla. Al preparar a Rita Hayworth para el estrellato, por ejemplo, Columbia la colocó en algunos thrillers de serie B durante 1937 y 1938, y tanto ella como Glenn Ford hicieron cada uno su aparición en la popular serie de Blondie.

De todos los estudios principales, Columbia fue el que tuvo menos interés en los musicales durante los años treinta, y consiguió un único éxito con *Una noche de amor* (*One Night of Love*), de Victor Schertzinger, interpretada por Grace Moore, en 1934. Pero una vez que

hubo contratado a Rita Hayworth y a la bailarina Ann Miller, el estudio comenzó a producir más musicales a comienzos de los cuarenta, y 1944 fue su año de máxima producción. Muchas de ellas eran películas de bajo presupuesto hechas rápidamente, y *Las modelos*, con Rita Hayworth junto a Gene Kelly (prestada por MGM), fue la única contribución sobresaliente de Columbia al auge de los musicales en Technicolor de los años cuarenta. El estudio también estrenó tres biografías musicales interpretadas por dos de sus nuevas estrellas —Cornel Wilde fue Chopin en *Canción inolvidable* (*A Song to Remember,* 1945) y Larry Parks fue Al Jolson en *The Jolson Story* y en su secuela, *Jolson Sings Again* (1949). Parks y Wilde aparecieron de manera prominente en las ocasionales incursiones del estudio en películas de época o de aventuras, para títulos tales como *El hijo de Robin de los bosques* (*The Bandit of Sherwood Forest*, 1946), de Henry Levin, y *El espadachín* (1947).

Después de contratar algunas estrellas importantes hacia finales de los cuarenta, el nivel de las mejores películas de Columbia comenzó a equipararse al de las otras *majors* por primera vez en su historia. El estudio presentó musicales con Rita Hayworth, westerns con Randolph Scott, comedias protagonizadas por Judy Holliday y Jack Lemmon, thrillers y *films noir* con Glenn Ford (que también aparecía ocasionalmente en películas de acción y westerns), así como un amplio espectro de dramas protagonizados por Broderick Crawford, William Holden y Humphrey Bogart.

Pero la diferencia importante entre Columbia y las demás compañías era Harry Cohn. Aún dirigía el estudio, y le gustaba producir muchas películas. Debido a que era el último estudio que continuaba estrenando grandes cantidades de películas para programas dobles, cortometrajes, e incluso seriales hasta bien avanzados los cincuenta, Columbia producía mucho más que cualquier otra compañía en Hollywood. Pero esto no podía seguir para siempre. A mediados de los cincuenta, Harry Cohn estaba enfermo. El margen de beneficios de los cortometrajes y las películas de serie B se había vuelto demasiado estrecho para hacer de ellas un producto viable, y atravesaban por progresivas dificultades para vender. (La programación de cine estaba cambiando y la televisión se convertía en un competidor fuerte.) Una época había llegado a su fin.

En los años posteriores, Columbia acreditó sus grandes éxitos con muchos tipos de películas además de las comedias (sin olvidar las prestigiosas producciones británicas), pero ningún otro capitoste de Hollywood dejó un sello tan personal en la producción de un estudio. Tras la desaparición de Harry Cohn, Columbia no volvería a ser la misma.

El color y la pantalla panorámica

Como uno de los estudios más pequeños de Hollywood a lo largo de sus primeros años, Columbia nunca innovó en el campo técnico. Fue relativamente lenta para pasar al cine sonoro (en 1929), a la filmación en color a mediados de los cuarenta y al Cinemascope a mediados de los cincuenta. El estudio se interesó por primera vez en el Technicolor en 1943, más o menos la misma época en que Universal, cuando el negocio del cine estaba en pleno auge y todas las compañías principales, incluso las más pequeñas, comenzaron a filmar algunas producciones en color.

El primer esfuerzo de Columbia, un western ya casi olvidado, *Los desesperados* (*The Desperadoes*, 1943), de Charles Vidor, protagonizada por Randolph Scott, Glenn Ford y

Evelyn Keyes, fue dirigida por Charles Vidor. Debido a que era uno de los más importantes directores contratados del estudio, Vidor dirigió muchas de las producciones en Technicolor, como la notable *Las modelos*, filmada más tarde el mismo año. Esta película representó un verdadero hallazgo para el estudio y para su estrella principal, Rita Hayworth. Ella ya había hecho dos películas notables para Fox y se veía bellísima en Technicolor, sobre todo con su nueva imagen de pelirroja. (Se supone que esta nueva imagen fue obra del experto en maquillaje Perc Westmore en Warner Bros., ¡para una película en blanco y negro! —*The Strawberry Blonde*, de 1940, de Raoul Walsh— y fue refinada más tarde por la principal estilista de Columbia, Helen Hunt, que trabajó en gran parte de los films de la estrella.)

Esta producción resulta un buen ejemplo sobre lo que Arthur Schwartz, el compositor y productor de la película, designa como el «instinto de calidad» de Harry Cohn. Según Schwartz, ningún otro jefe de estudio en Hollywood había tenido tanto éxito como Harry Cohn en considerar los distintos elementos de la película y, al mismo tiempo, hacer funcionar a todos los talentos involucrados. Travis Banton y Gwen Wakeling, dos destacados diseñadores de vestuario que previamente habían trabajado con Hayworth en sus películas Technicolor de Fox, se ocuparon de la vestimenta contemporánea de *Las modelos* y también de la variedad de trajes de época que demandaban los *flashbacks* que llegaban hasta el final del siglo anterior. El coprotagonista, Gene Kelly, fue pedido a MGM junto con su joven ayudante de coreografía, Stanley Donen, mientras que la guionista Virginia van Upp, el director de fotografía Rudolph Maté y el director artístico Cary Odell fueron algunos de los especialistas que hicieron su nombre en Columbia gracias a esta producción. En contra de su costumbre, pero para su fortuna, Harry Cohn restó importancia al hecho de que el coste se había elevado muy por encima del presupuesto inicial de un millón de dólares.

Un indicador de la nueva situación de Columbia durante los años posteriores lo constituye una serie de películas en Technicolor interpretadas por las mayores estrellas del estudio. Cornel Wilde interpretó a Chopin en *Canción inolvidable* y al hijo de Robin Hood en *El hijo de Robin de los bosques;* Larry Parks protagonizó el gran éxito *The Jolson Story*, mientras que Rita Hayworth trabajó con Parks en *La diosa de la danza* (*Down to Earth,* 1947), de Alexander Hall, y con Glenn Ford en *Los amores de Carmen* (*The Loves of Carmen,* 1948), de Charles Vidor. En esa misma época Columbia también produjo muchos westerns con Randolph Scott y Gene Autry, filmados con los procedimientos más baratos de Cinecolor que resultaron particularmente eficaces para las escenas en exteriores.

El año 1948 tuvo el máximo número de estrenos en color, pero los resultados de taquilla no fueron alentadores, y en los años siguientes las realizaciones en color del estudio fueron en su mayoría westerns y películas de acción banales. Las películas más prestigiosas seguían siendo en blanco y negro: *El político, Nacida ayer, La ley del silencio* y *De aquí a la eternidad*, que fue también un éxito absoluto durante aquellos años.

Columbia fue muy rápida para aprovechar la nueva moda de la industria con el 3-D en 1953 e igualmente rápida para desechar el procedimiento cuando el público dejó de responder; dos años después intentó con el Cinemascope y tuvo su primer gran éxito a finales de 1955 con *Picnic*. Si bien el interés de la compañía por el Scope y el color decayó a finales de los cincuenta, se apuntó un éxito enorme con *El puente sobre el río Kwai*.

El estudio tuvo mala suerte con la mayoría de las relativamente escasas producciones costosas en 70 milímetros. *Porgy and Bess*, una producción de Samuel Goldwyn de 1959 filmada en Todd-AO 70 milímetros, y la versión de la novela de Joseph Conrad *Lord Jim* (1965) diri-

El director Frank Capra con las coestrellas Claudette Colbert y Clark Gable durante la filmación de *Sucedió una noche*.

gida por Richard Brooks, fueron grandes decepciones. *Barrabás* (*Barabbas*, 1962), de Richard Fleischer, en Technirama, recuperó una parte de la inversión y *Lawrence de Arabia,* de David Lean (producida por Sam Spiegel) en 1962, en Super Panavision 70, fue un gran éxito.

En una época en que varias de las grandes compañías estadounidenses se mostraron inseguras acerca de qué política adoptar en relación al color, muchas de las películas más interesantes y populares de Columbia siguieron haciéndose en blanco y negro: *El tren de las 3:10* (*3:10 to Yuma,* 1957), de Delmer Daves; *El último hurra* (*The Last Hurrah,* 1958), de John Ford; *The Goddess* (1958), de John Cromwell; *En mitad de la noche* (*Middle of the Night,* 1959), de Delmer Daves; *De repente el último verano* (*Suddenly Last Summer*), de Joseph L. Mankiewicz, y *Anatomía de un asesinato,* ambas de 1959; *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent,* 1963), de Otto Preminger; y *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*, de Stanley Kubrick. *A sangre fría,* de Richard Brooks, de 1967, fue uno de los últimos films comerciales estadounidenses que se rodó en blanco y negro en los sesenta, pero apenas cuatro años después *La última película* (BBS/Columbia), de Peter Bogdanovich, demostró que el blanco y negro aún no había muerto.

Las finanzas

Los ingresos y las ganancias de la pequeña Columbia fueron escasos en los primeros años, pero no dejaron de crecer sin pausa año tras año y sólo experimentaron una ligera caída durante el peor momento de la depresión económica y entre 1937 y 1939. A comienzos de los años cuarenta, la compañía se encontraba en una buena posición para aprovechar el auge de la posguerra. *The Jolson Story* (1946) fue un enorme éxito, mientras que *Gilda* ese mismo año y *Jolson Sings Again* también fueron grandes éxitos. Los ingresos y las ganancias cayeron durante el período de la posguerra, cuando, habiendo alcanzado las dimensiones de un gran estudio, Columbia se encontró con los mismos problemas que enfrentaban las demás *majors* durante los años cincuenta y sesenta. La compañía, sin embargo, recibió la ayuda de una subsidiaria de televisión fuerte y rentable, pero sus ingresos no se incrementaron a comienzos de los setenta. La recuperación de los últimos años se debió en parte al éxito de Spielberg *Encuentros en la tercera fase.* Después de éxitos como *Kramer contra Kramer, Tootsie* y *Los Cazafantasmas*, a Columbia le fue mal en la taquilla a finales de los ochenta, si bien *Cazafantasmas II* y *Cuando Harry encontró a Sally* (*When Harry Met Sally*) le dieron un empujón muy importante en 1989, antes de que Sony la comprara.

La minúscula CBC, rebautizada Columbia, creció sin interrupción en los años veinte, y produjo una serie de cortometrajes y películas baratas a un coste de aproximadamente 20.000 dólares cada una. No sorprende entonces conocer que el principal director del ahorrativo estudio, Frank Capra, era un ex ingeniero químico, que dependía de su propio ingenio para resolver muchos de los problemas técnicos que surgían en el rodaje y con la llegada del sonido. Capra fue asignado para la primera película de Columbia con efectos sonoros, *Submarino,* en 1928, cuyo presupuesto apenas alcanzó los 150.000 dólares. Capra cuenta cómo él y su director de fotografía Joseph Walker diseñaron sus propias tomas de «efectos especiales» con la ayuda de un submarino de juguete y una pecera olvidada que encontraron en el Departamento de Utilería.

El estrecho vínculo personal de Harry Cohn con cada película que se rodaba en el estudio significaba que podía ocuparse de mantener los costes bajos para poder tener alguna ganancia durante la transición a la filmación sonora y durante los peores años de la Depresión (1931-1933), cuando los ingresos y las ganancias cayeron ligeramente (aunque nunca llegó a estar en rojo). Si bien Columbia no tenía grandes éxitos, obtenía un ingreso regular gracias a sus muchos cortometrajes y películas de producción barata, e incluso sus pocas películas importantes raramente costaban más de 200.000 dólares.

El estudio tuvo una pronta recuperación en 1934 con dos éxitos, *Sucedió una noche,* de Frank Capra, y *Una noche de amor,* protagonizada por la cantante Grace Moore. Las dos juntas apenas costaron 500.000 dólares, pero le demostraron a Cohn la conveniencia de producir cada año unas pocas películas de mayor presupuesto cuidadosamente seleccionadas. Luego le permitió a Capra un presupuesto de 500.000 dólares tan sólo para *El secreto de vivir*, y una vez más los resultados justificaron su decisión. Desafortunadamente, el coste de las últimas películas de Capra —*Horizontes perdidos* (1937), *Vive como quieras* (1938) y *Caballero sin espada* (1939)— superó el punto en el que podían resultar rentables. Si bien las tres tuvieron bastante éxito, con presupuestos de un promedio entre el millón y medio y los dos millones, lograron mucho prestigio pero poca ganancia. Esto se vio reflejado en la hoja de balances de la compañía para el período comprendido entre mediados de 1937 y 1939. Los ingresos se mantuvieron altos en comparación con los años anteriores, pero las ganancias eran bajas. (Cohn siguió controlando el coste de otras películas importantes, de modo que *La pícara puritana* en 1937 costó sólo 600.000 dólares y *Luna nueva*, 900.000 dólares.)

Cuando la compañía recuperó sus fuerzas a comienzos de los cuarenta, Cohn incrementó el número de películas y también la variedad. Las películas de éxito de Columbia incluyen los westerns *Arizona* (1940), de Wesley Ruggles, y *Los desesperados*, en Technicolor; las comedias encabezadas por *Los caprichos de Elena* (*My Sister Eileen,* 1942), de Alexander Hall, y *El amor llamó dos veces* (1943); al igual que los musicales interpretados por la mayor estrella descubierta por Cohn, Rita Hayworth: *Bailando nace el amor* (*You Were Never Lovelier*), de Willam A. Seiter, con Fred Astaire, y *Las modelos*, filmada en 1944 y coprotagonizada por Gene Kelly.

Jugador empedernido —solía perder enormes sumas de su dinero apostando a los caballos—, Harry Cohn comprendió el riesgo que implicaba la producción de películas caras, y esto produjo una fricción continua con los más conservadores hombres de negocios de la sede de Nueva York. Al mismo tiempo, reconoció que no había futuro con las películas de serie B, que obtenían unas ganancias pequeñas pero sostenidas año tras año (y que pronto serían liquidadas por la televisión). Así, asumió un gran riesgo en 1945 al invertir casi tres millones en un musical sobre Al Jolson interpretado por Larry Parks. Si bien resultó ser un trabajo convencional, que tenía poca relación con la vida real de Al Jolson, y un musical mucho menos original que *Las modelos*, no obstante presentaba muchas canciones grabadas por el propio Jolson. El film fue un éxito enorme y ayudó a hacer de los años 1946 y 1947 los más rentables de la historia de los primeros años de Columbia.

Otros grandes éxitos fueron *El hijo de Robin de los bosques*, en Technicolor y protagonizada por Cornel Wilde, y *Gilda*, que presentaba a Rita Hayworth como un sofisticado símbolo sexual, junto a Glenn Ford y con George Macready como el villano. Ambas se estrenaron a principios de 1946, justo a tiempo para que una imagen de Hayworth como Gilda se imprimiera sobre la bomba que se detonó en el Atolón Bikini el primero de julio de 1946.

[Ninguna de sus restantes películas fue tan taquillera, si bien el thriller no comercial de Orson Welles *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948), que costó dos millones, fue el único fracaso verdadero que la tuvo como protagonista.]

A partir de entonces las producciones prestigiosas de Columbia comenzaron a aparecer con regularidad en la cada vez más extensa lista anual de películas de *Variety*. Así, por ejemplo, de las 92 películas registradas con gastos de un millón y medio o más, durante 1949, Columbia aportó siete, incluyendo *Jolson Sings Again*, la secuela de *The Jolson Story*, que encabezó la lista. (La película de más éxito de 1949 fue *Sansón y Dalila* de Cecil B. DeMille, pero se estrenó muy tarde ese año y no logró entrar en la lista de 1949.) Otras de Columbia incluyeron a tres protagonizadas por Glenn Ford y dos por Humphrey Bogart, cuya propia compañía Santana estrenaba a través de Columbia. Desafortunadamente, el excelente drama premiado con el Oscar, *El político*, tuvo un resultado algo tibio en la taquilla, con ganancias de sólo 2,4 millones de dólares, alrededor de la mitad de la película de Jolson.

El año fiscal 1949-1950 fue el mejor año para la compañía durante el difícil período comprendido entre mediados de 1947 y mediados de 1953. Los ingresos continuaban creciendo pero lo hacían lentamente, y no había ganancias. El único consuelo para Columbia fue el hecho de que al mismo tiempo otros estudios estaban atravesando por problemas similares o peores, y se vieron forzados a recortar su equipo y algunas operaciones.

Columbia recuperó parte de lo perdido durante 1953-1955, beneficiándose de unos pocos éxitos y de algunos acuerdos con exitosos productores independientes de la nueva generación que ya copaban Hollywood: hombres como Stanley Kramer, Buddy Adler y Sam Spiegel. Pero si bien las ganancias del estudio subieron brevemente al nivel máximo de 1946-1947, esto ya no reflejaba sólo la producción cinematográfica, sino también las operaciones de la altamente rentable subsidiaria en la televisión, Screen Gems.

El total de los ingresos continuó creciendo a finales de los cincuenta, pero los márgenes de beneficios eran más rígidos que nunca. Sin embargo, en contraste con MGM, que vio sus películas más rentables concentradas entre los años 1958 y 1959, Columbia al menos tenía la ventaja de su propia lista de éxitos diseminada con bastante holgura a lo largo del período de 1953-1963.

El estudio sufrió graves pérdidas durante el año fiscal 1957-1958, a pesar de que entonces también produjo el mayor éxito de la década, *El puente sobre el río Kwai*. (Si bien las ganancias fueron muy elevadas —sólo había costado tres millones y logró ingresos en Estados Unidos por 15 millones de dólares y otra suma importante en el exterior—, hubo que dividirla con el productor Spiegel.)

Las producciones británicas de Sam Spiegel ayudaron por cierto a mantener viva a la compañía durante un período difícil. Columbia luchó con pequeñas ganancias a comienzos de los sesenta y hasta 1966. Un importante elemento de recuperación durante ese mismo año se encendió a raíz de una serie de éxitos de procedencia británica. Si bien la compañía había rechazado *Agente 007 contra Doctor No* (*Doctor No*, 1962), de Terence Young, y *Tom Jones*, ambas distribuidas posteriormente por UA, Columbia abrió su propia oficina de producción en Inglaterra en 1965. Algunos éxitos, seguidos de sus altibajos, fueron *Un hombre para la eternidad* (1966), *Rebelión en las aulas* (*To Sir, with Love*), de James Clavell, y *Georgy Girl, la solterona retozona* (*Georgy Girl*), de Silvio Narizzano, ambas de 1967, y *Oliver!*

A finales de los años sesenta la situación había vuelto a cambiar. Se había eliminado el Motion Picture Production Code, y había desembarcado una nueva generación de directores

y de estrellas de cine con mucho talento; de modo que las películas estadounidenses conquistaron una nueva imagen, en parte a expensas de los británicos. Lo repentino del cambio puede verse con particular claridad en Columbia. Mientras que los dos grandes éxitos de 1968 —*Oliver!* y *Funny Girl*— eran caras y ostentosas adaptaciones musicales hechas por veteranos como Sir Carol Reed y William Wyler respectivamente, los éxitos más grandes de 1969 fueron las baratas *Easy Rider* y *Bob, Carol, Ted y Alice*. Presentaban algo nuevo y fresco a la sociedad norteamericana a través de la mirada de escritores y directores jóvenes como Dennis Hopper y Paul Mazursky, y también nuevas estrellas.

En 1970 la compañía aún continuaba recuperando su inversión con unas pocas películas orientadas a la juventud, tales como *Mi vida es mi vida*, de Bob Rafelson, y *Camino recto* (*Getting Straight*), de Richard Rush, y *La gatita y el búho* (*The Owl and the Pussycat*), de Herbert Ross, con Barbra Streisand y producida por Ray Stark. Pero para el período 1971-1974, las ganancias de finales de los sesenta se habían desvanecido y Columbia se encontró con verdaderos problemas. Aparte del productor Ray Stark y su superestrella Barbra Streisand, que solos mantenían la compañía a flote con éxitos como *Tal como éramos* (1973), *Qué diablos pasa aquí* (*For Pete's Sake*, 1974), de Peter Yates, y *Funny Lady* (1975), de Herbert Ross, además de la muy taquillera *La última película*, de Peter Bodganovich, pocos largometrajes de Columbia lograron siquiera recuperar la inversión. *Cromwell* (1970), de Ken Hughes, y la horrible nueva versión de *Horizontes perdidos* (1973), de Charles Jarrott, fueron los mayores fracasos, mientras que un gran número de películas británicas también fracasó rotundamente, incluyendo *El oro de MacKenna* (*McKenna's Gold*, 1969), de J. Lee Thompson, y *A Severed Head*, de Dick Clement, *El estrangulador de Rillington Place* (*Ten Rillington Place*), de Richard Fleischer, y *Nicolás y Alejandra* (*Nicholas and Alexandra*), de Franklin J. Schaffner, todas de 1971, lo cual condujo a un final abrupto al experimento británico de Columbia.

Cuando Alan Hirschfield y David Begelman llegaron para dirigir la compañía en 1973, lo peor había quedado atrás, y las ganancias comenzaban a crecer nuevamente, ayudadas por éxitos tales como *Shampoo* y *Tommy*, de Ken Russell, ambas de 1975, seguidas por *Un cadáver a los postres* (*Murder by Death*), de Robert Moore, otra producción de Ray Stark, y el *Taxi Driver* de Martin Scorsese en 1976. Pero no fue sino hasta 1977 que la compañía volvió a funcionar realmente bien y continuó así al mando de Frank Price, el nuevo jefe del estudio. *Encuentros en la tercera fase*, de Spielberg, fue el primero de un nuevo tipo de éxitos espectaculares con beneficios superiores a los 50 millones de dólares. Otras en esa categoría durante los años siguientes incluyeron la ganadora del Oscar *Kramer contra Kramer* y *Tootsie*, protagonizadas por Dustin Hoffman y la segunda dirigida por Sydney Pollack (que contribuyó con una gran cantidad de éxitos en Columbia); también *Karate Kid, el momento de la verdad*, que quedó apenas por debajo de la marca de 50 millones de dólares, y que llevó a una secuela aún de más éxito, *Karate Kid: II*, en 1986, se sumó al apabullante éxito de *Los Cazafantasmas*, dirigida por Ivan Reitman en 1984.

Estas películas y algunas más ayudaron a que, durante un tiempo, Columbia mantuviera su posición como estudio principal en los ochenta. Comprado por Coca-Cola en 1982, el estudio se vio perjudicado poco después por la dimisión de Frank Price, pero se benefició con su asociación con CBS Television y con Time-Life's HBO (televisión de pago) en una nueva compañía productora asociada llamada Tri-Star Pictures. En 1986 Columbia contrató al productor británico David Puttnam como nuevo presidente, pero sólo estuvo un año y medio, ya que la

El director y coprotagonista Sydney Pollack con Dustin Hoffman en *Tootsie*.

compañía volvió a reorganizarse, y dos años más tarde Coca-Cola la vendió a Sony. No sorprende que tras todos estos cambios en la dirección, el estudio pasara por un momento tan flojo en la taquilla a finales de los ochenta, cuando sólo triunfaron *Cazafantasmas II* y *Cuando Harry encontró a Sally,* ambas de 1989, mientras que Tri-Star contribuyó con *Mira quién habla* (*Look Who's Talking*), de Amy Heckerling, y *Magnolias de acero* (*Steel Magnolias*), de Herbert Ross, en 1989, seguida por *Desafío total* (*Total Recall*, 1990), de Paul Verhoeven, de Carolco, que también produjo otro éxito de Schwarzenegger, *Terminator 2: Juicio final* (*Terminator 2: Judgment Day*), de James Cameron, en 1991.

Más allá de su profunda dependencia de las secuelas, el estudio sufrió por el hecho de que muchos de sus mayores éxitos eran producciones de pequeñas compañías independientes como Carolco o Castle Rock, de Rob Reiner —que hizo *Cuando Harry encontró a Sally, Misery* (1990) y *Cowboys de ciudad* (*City Slickers*, 1991)—. Esto significaba que cualquier ganancia debía dividirse en consecuencia. Al mismo tiempo, en años recientes Columbia fue asociada con una buena cuota de espectaculares fiascos incluyendo *Ishtar* (1985), de 55 millones de dólares; el film que promovió a Bill Cosby *Leonard Part 6* (1987), de Paul Weiland, que costó 31 millones de dólares; *Las aventuras del barón Munchausen* (*The Adventures of Baron Munchausen*), de Terry Gilliam; y *Gringo viejo* (*Old Gringo*, en 1988), de Luis Puenzo; *Texasville*, de Peter Bodganovich; y *El gran halcón* (1991), protagonizada por Bruce Willis. (Para una información más reciente ver la historia actualizada del estudio.)

Éxitos de taquilla

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1932-1940		
Horizontes perdidos (1937)	(2,0)	1,5
Vive como quieras (1938)		1,5
Caballero sin espada (1939)	(1,5)	1,5
Arizona (1940)		1,5
1941-1950		
The Jolson Story (1946)	(2,8)	7,6
Jolson Sings Again (1949)		5,0
Nacida ayer (1950)		4,2
1951-1960		
El puente sobre el río Kwai (1957)	(2,9)	15,0
De aquí a la eternidad (1953)	(2,0)	12,2
El motín del Caine (*The Caine Mutiny*) (1954)	(2,4)	8,7
De repente, el último verano (1959)		6,4
Picnic (1955)		6,3
Anatomía de un asesinato (1959)		5,5
Eddy Duchin (*The Eddy Duchin Story*) (1955)		5,3
1961-1970		
Adivina quién viene esta noche (*Guess Who's Coming to Dinner?*) (1967)		25,5
Funny Girl (1968)	(10,0)	24,9
Rebelión en las aulas (1967)		19,1
Easy Rider (Buscando mi destino) (1969)	(0,4)	16,9
Oliver! (1968)	(10,0)	16,8
Lawrence de Arabia (1962)	(13,0)	16,7
Bob, Carol, Ted y Alice (1969)	(2,0)	14,6
Los cañones de Navarone (*The Guns of Navarone*) (1961)	(7,0)	13,0
Un hombre para la eternidad (1966)		12,8
Flor de cactus (Cactus Flower) (1969)		11,9
La gatita y el búho (1970)		11,5
Casino Royale (1967)	(10,0)	10,2
La ingenua explosiva (1965)		9,3
Mi vida es mi vida (1970)		8,9
Los profesionales (*The Professionals*) (1966)		8,8
1971-1980		
Encuentros en la tercera fase (1977)	(18,0)	77,0
Kramer contra Kramer (1979)	(8,0)	61,7
Locos de remate (*Stir Crazy*) (1980)	(8,0)	58,4
Abismo (*The Deep*) (1977)	(15,0)	31,3
El jinete eléctrico (*The Electric Horseman*) (1979) (co-prod.)	(12,0)	31,3
California Suite (1978)		29,2
El lago azul (*The Blue Lagoon*) (1980)	(8,0)	28,5

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
El síndrome de China (*The China Syndrome*) (1979)	(9,0)	26,1
Tal como éramos (1973)		25,0
1941 (1979) (co-prod.)	(27,0)	23,4
1981-1990		
Los Cazafantasmas (1984)	(32,0)	133,0
Tootsie (1982)	(25,0)	94,9
Cazafantasmas II (1989)	(39,0)	60,5
Karate Kid, el momento de la verdad (1984)	(9,0)	43,1
Karate Kid II (*The Karate Kid Part II*) (1986)	(18,0)	58,3
Cuando Harry encontró a Sally... (1989)	(16,0)	41,8
El pelotón chiflado (*Stripes*) (1981)	(10,0)	40,9
Annie (1982)	(50,0)	37,5
Línea mortal (*Flatliners*) (1990)	(18,0)	28,8
Gandhi (1982)	(22,0)	25,0
Su juguete preferido (*The Toy*) (1982)	(19,0)	24,4
La Bamba (1987)		24,3
Reencuentro (*The Big Chill*) (1983)	(12,0)	24,1
Misery (1990)		23,0
1991-1997		
Hombres de negro (1997)	(90,0)	114,1
Terminator 2: El juicio final (1991) (Carolco/Tri)	(100,0)	112,5
Air Force One (El avión del presidente) (1997)	(65,0)	77,7
Jerry Maguire (1996)		74,9
Algunos hombres buenos (1992)	(38,0)	71,0
Hook, el capitán Garfio (1991)	(70,0)	65,0
Algo para recordar (*Sleepless in Seattle*) (1993)		64,9
Cowboys de ciudad (1991)	(27,0)	60,8
La boda de mi mejor amigo (1997)	(50,0)	55,4
Ellas también juegan (1992)	(50,0)	53,5
Instinto básico (1992) (Carolco/Tri)	(46,0)	53,0
Jumanji (1995)		52,2
En la línea de fuego (*In the Line of Fire*) (1993)		49,0
Drácula, de Bram Stoker (*Bram Stoker's Dracula*) (1992)		47,2
1997-2002 **Total Bruto en Norteamérica**		
Spider-Man (2002)	(120,0)	403,7
Hombres de negro (1997)	(90,0)	250,7
Hombres de negro II (Men in Black II) (2002)	(97,0)	190,4
Air Force One (El avión del presidente) (1997)	(65,0)	173,0
Un papá genial (Big Daddy) (1999)		163,5
Mejor... imposible (1997)		148,5
xXx (2002)		141,2
Stuart Little (1999)		140,0
Godzilla (1998)	(120,0)	136,3
Tigre y dragón (2000)		128,1

→

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
La boda de mi mejor amigo (1997)	(50,0)	127,1
Mr. Deeds (2002)		126,3
Los ángeles de Charlie (2000)		125,3
El patriota (2000)	(95,0)	113,3
Blakc Hawk derribado (*Black Hawk Down*) (2001)	(90,0)	108,6
Películas de Tri-Star (Éxitos de taquilla)		
1981-1990 **(Beneficios)**		
Terminator 2: El juicio final (1991)	(90,0)	112,5
Rambo: Acorralado. Parte II (*Rambo: First Blood Part II*) (1985)	(25,0)	78,9
Mira quién habla (1989)	(9,0)	68,4
Desafío total (1989)	(50,0)	65,0
Magnolias de acero (1989)	(22,0)	40,0
Rambo III (1988)	(58,0)	28,0
El natural (*The Natural*) (1984)	(28,0)	25,0

Las estrellas

El estudio fue mejor conocido por su pequeño pero selecto grupo de estrellas femeninas, desde Barbara Stanwyck, en el inicio de su carrera a comienzos de los treinta, hasta Barbra Streisand durante el período 1968-1975, sus primeros años como estrella. En el camino quedó la encantadora Jean Arthur, que no pudo entenderse con Harry Cohn y se fue abruptamente en los cuarenta, la impactante Rita Hayworth, que significó el mayor descubrimiento de Harry y, en los cincuenta, una pareja de rubias muy distintas: la vivaz y capacitada Judy Holliday y la hermosa y sensual Kim Novak. Pero a Columbia no le fue tan bien con sus estrellas masculinas. Durante un tiempo tuvo contratado a Cary Grant, pero sus propios descubrimientos no surgieron sino hasta después de la guerra, principalmente con Larry Parks (durante poco tiempo), Glenn Ford y William Holden. También estaban los actores de westerns, incluyendo a Buck Jones, seguido por el veterano Charles Starrett, Randolph Scott y Gene Autry.

En los primeros años Columbia tenía pocas estrellas contratadas y eran principalmente de segunda fila. Sus actores mudos principales fueron Jack Holt, Ralph Graves y Dorothy Revier, los cuales aparecieron en *Submarino* de Frank Capra. Holt y Revier volvieron a formar pareja al año siguiente en la primera película hablada del estudio, *The Donovan Affair*, dirigida por Capra. La bella Revier no logró superar el desafío que supuso la aparición del sonido y terminó su contrato con Columbia en 1930, formando pareja con Holt por última vez en *Vengeance*, de Archie L. Mayo, y coprotagonista junto a Buck Jones en *The Avenger*, de Roy William Neill. (Más tarde en los años treinta volvió a unirse con Buck para hacer algunos westerns en Universal.) El actor de películas de acción Jack Holt tuvo más suerte.

Era el padre de la estrella de RKO Tim Holt y de Jennifer, también actriz, y continuó como estrella de muchas películas de serie B de Columbia a lo largo de los años treinta.

La principal estrella del estudio, Barbara Stanwyck, llegó junto con el sonido en 1929. Su rápido éxito fue estrechamente identificado con la aparición de Capra como director principal de Columbia durante el período 1929-1932, y con los esfuerzos de Harry Cohn por mejorar la imagen del estudio. Stanwyck debutó maravillosamente en *Mujeres ligeras* (*Ladies of Leisure*), filmada en 1929, pero fue en el papel principal como mujer evangelista en *The Miracle Woman* (1931), que demostró que ella sola podía con la película entera. Luego, en el inusual y exótico film de Capra *La amargura del general Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1932) amplió su repertorio para interpretar a una dama americana a la vez atraída y repelida por un despiadado guerrero chino que la mantiene cautiva.

Charles Starrett reemplazó a Buck Jones como principal estrella de westerns B a mediados de los treinta, y Columbia tuvo un fugaz éxito protagonizado por la cantante Grace Moore en un par de musicales, pero la popularidad de las comedias significaba que sus estrellas dominaban la lista de actores contratados. El estudio continuó pidiendo prestadas a muchas de las grandes estrellas cuando las necesitaba, y éstas fueron menos reacias a trabajar en la minúscula Columbia después del sorprendente éxito de *Sucedió una noche*, que dio un empujón más a las carreras de Claudette Colbert y Clark Gable. Edward G. Robinson fue tomado en préstamo a Warner Bros. para *Pasaporte a la fama* a finales de 1934. Gary Cooper, de Paramount, para *El secreto de vivir,* en 1936, y James Stewart para las dos últimas películas de Capra; todas coprotagonizadas por Jean Arthur, que pertenecía a Columbia. Desafortunadamente, Jean Arthur, uno de los rostros más importantes del estudio a lo largo de una década, se retiró de Columbia cuando estaba en la cima de su carrera, en 1944, y no se encontró una figura de su envergadura hasta la aparición de Judy Holliday seis años más tarde.

Ralph Bellamy y Melvyn Douglas siguieron a Jean Arthur a mediados de los treinta, mientras que Irene Dunne pasó unos pocos años en el estudio y Cary Grant se convirtió en su estrella masculina principal tras cerrar un acuerdo de no exclusividad por el cual sus servicios eran compartidos con RKO. Sus ingresos en Columbia en 1941 eran de 100.000 dólares pero, añadido a sus ingresos de RKO y Warner Bros. [donde protagonizó *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*) para Frank Capra], llegaba a un total de 350.000 dólares. Algunas estrellas menos ocupadas, como Loretta Young y Rosalind Russell, ganaban 85.000 y 100.000 dólares respectivamente en Columbia, en la misma época; mientras que los honorarios de Fred Astaire eran de 150.000 dólares por película. Como estrella principal del estudio en 1938, Jean Arthur se embolsaba 140.000 dólares, mientras que la joven Rita Hayworth le costaba al estudio unos pocos 250 dólares a la semana.

Harry Cohn siempre aspiró a competir con la impresionante nómina de actores de los estudios más grandes. Por fin tuvo su oportunidad como descubridor de estrellas a finales de los treinta, cuando comenzó a preparar a Rita Hayworth para el estrellato, junto con William Holden, a quien le dio su primera oportunidad en *Sueño dorado* (1939), y con Glenn Ford. Debido a que no fueron reclutados para la guerra (Ford, Holden) o el matrimonio (Hayworth), los tres permanecieron en Columbia hasta bien entrados los cincuenta, cuando el estudio tenía pérdidas. Como recuerda Ford: «Yo era uno de los chicos de Harry. Éramos tres: Bill Holden, Rita Hayworth y yo. Él se hacía cargo de nuestras vidas, decidía qué teníamos que comer, dónde debíamos vivir, qué coche teníamos que conducir... Por alguna coincidencia todos nuestros contratos expiraron en la misma época...».

Rita Hayworth era la más importante de los tres y el mayor descubrimiento de Cohn, pero protagonizó muy pocas películas y alcanzó su apogeo durante el período1944-1946, años de guerra, al convertirse en la chica *pin-up* favorita de los soldados en el extranjero. Ninguna de sus películas posteriores fue tan popular como *Las modelos* y *Gilda,* ni tan extraña como *La dama de Shangai*, dirigida por su entonces marido, Orson Welles, a finales de 1946, pero que no se estrenó hasta principios de 1948. Así, fue la única superestrella de los cuarenta que protagonizó tanto musicales en Technicolor como thrillers del *film noir* (o cine negro).

Con mucha eficacia, Glenn Ford coprotagonizó junto a ella *Gilda,* pero desafortunadamente fue elegido como el Don José en *Los amores de Carmen* (1948), de Charles Vidor.

ESTRELLAS

Arlen, Richard 1936-37
Arthur, Jean 1933-36, 1938-40, 1942-44
Astor, Mary 1936
Autry, Gene 1947-53
Ball, Lucille 1934, 1949-51
Bartholomew, Freddie 1941
Baxter, Warner 1943-49
Bellamy, Ralph 1934-39
Bickford, Charles 1931-32
Blair, Janet 1941-46, 1948
Bogart, Humphrey (Santana) 1948-51
Borgnine, Ernest 1951-53
Brando, Marlon 1953-54
Britton, Barbara 1946-49
Brown, Joe E. 1938-41
Brynner, Yul 1960
Canova, Judy 1944-46
Carroll, Nancy 1934-35
Chadwick, Helene 1927-28
Chapman, Marguerite 1942-48
Cochran, Steve 1945
Conte, Richard 1956-60
Crabbe, Buster 1947, 1950-52
Crawford, Broderick 1949-52
Crawford, Joan 1955-57
Cummings, Constance 1931-32
Davis, Joan 1943-44
Denny, Reginald 1936-37
Derek, John 1948-53
Dix, Richard 1936-37, 1944-46
Douglas, Melvyn 1936-41
Drew, Ellen 1946-48
Dunne, Irene 1936-37, 1944
Farrell, Glenda 1942-44
Ford, Glenn 1939-43, 1945-50, 1953-54
Grahame, Gloria 1953-54
Grant, Cary 1936-44
Graves, Ralph 1927-32
Haines, William 1925
Hale, Barbara 1949-52
Hammerstein, Elaine 1924-25
Haymes, Dick 1952-53
Hayworth, Rita 1937-48, 1951-53, 1956-59
Heflin, Van 1957-59
Hodiak, John 1953
Holden, William 1939-42, 1947-57
Holliday, Judy 1950-56
Holt, Jack 1927-41
Jones, Buck 1930-34, 1937-38
Jory, Victor 1934-36
Karloff, Boris 1940-41
Keaton, Buster 1939-41
Keyes, Evelyn 1940-50
Kovacs, Ernie 1957-61
Ladd, Alan (Warwick) 1953-54
Lake, Arthur 1938-50
Lemmon, Jack 1953-61, 1963
Lewis, Jerry 1966-68
Lindsay, Margaret 1940-43
Louise, Anita 1940-47
Macready, George 1944-47, 1949-50
Malone, Dorothy 1949-50
Marvin, Lee 1952-54, 1965-66
Mason, James 1964-69
Maynard, Ken 1935-36
McCoy, Tim 1931-35
Miller, Ann 1941-45
Mitchell, Thomas 1936-37, 1939
Montgomery, George 1951-55
Moore, Grace 1934-37
Morley, Karen 1946-47
Morris, Chester 1936-37, 1941-48
Morris, Wayne 1950
Muni, Paul 1944-45
Murphy, George 1934-35
Nolan, Lloyd 1935-36
Novak, Kim 1954-61
O'Brien, Pat 1932, 1940-42
Paige, Robert 1938-39
Parks, Larry 1941-50
Poitier, Sidney 1958-60
Power, Tyrone 1954-56
Quinn, Anthony 1951, 1961-62
Reed, Donna 1951-54, 1957-8
Revier, Dorothy 1925-30
Robertson, Cliff 1955, 1958-61
Russell, Rosalind 1942-46, 1949
Scott, Randolph 1949-57, (Ranown) 1957-59
Sondergaard, Gale 1942-43
Sothern, Ann 1934-36
Stanwyck, Barbara 1929-32
Starrett, Charles 1935-52
Steiger, Rod 1954-56
Stewart, James 1959-60
Totter,Audrey 1953
Trevor, Claire 1941-43
Wayne, John 1931
Weissmuller, Johnny 1948-55
Wilde, Cornel 1944-45
Willes, Jean 1949-52, 1954-55
William, Warren 1939-42
Winters, Shelley 1943-45
Wray, Fay 1933, 1936-37
Young, Loretta 1940-42

Volvió a unirse a Hayworth en su siguiente película, tras un período de cuatro años en el que ella estuvo casada con el príncipe Ali Khan. La película, *La dama de Trinidad* (*Affair in Trinidad*, 1952), de Vincent Sherman, no fue muy satisfactoria. Ford, un actor muchas veces subestimado, apareció en un amplio espectro de películas para Columbia —westerns, comedias y thrillers—, pero nunca tuvo tanto éxito como Holden, cuya carrera iba casi en paralelo a la suya. El contrato de Holden era compartido abiertamente con Paramount, donde hizo algunas de sus mejores películas. Holden fue la única estrella de Columbia que apareció en la lista de actores más taquilleros de la revista *Quigley*. Fue incluido en la lista de los diez mejores cada año desde 1954 hasta 1958, y alcanzó el primer lugar en 1956, entre sus dos mayores éxitos para Columbia, *Picnic* y *El puente sobre el río Kwai*. (Ford sólo comenzó a aparecer en la lista a finales de los cincuenta, después de haber dejado Columbia por MGM, y alcanzó el número uno en 1958, superando a Elizabeth Taylor, Jerry Lewis e incluso Marlon Brando.)

Una gran cantidad de estrellas nuevas emergieron en Columbia a principios de los cuarenta. La joven Janet Blair tuvo su primer gran éxito con *Los caprichos de Elena* (1942), coprotagonizada por Rosalind Russell, quien se convirtió en el estereotipo de la «mujer de carrera». Russell sostuvo que en Columbia siempre trabajaba en el mismo decorado de una oficina, con el mismo director de fotografía, Joseph Walker, y el mismo encargado de utilería, llamado Blackie. «Esos papeles se sucedían sin tregua. Interpreté a 23 mujeres de carrera distintas.»

Evelyn Keyes, sin embargo, hizo una variedad mayor de personajes femeninos protagonistas. Estuvo casada durante un tiempo con Charles Vidor, director de Columbia, y se la recuerda principalmente por sus atractivas interpretaciones en *El difunto protesta* (*Here Comes, Mr. Jordan*, 1941), de Alexander Hall, y por su papel en *The Jolson Story*. La brillante bailarina de claqué Ann Miller brindó una vital aportación a muchos de los musicales del estudio durante los años cuarenta, antes de irse a cosechar más gloria en MGM. Tras actuar en una cantidad de películas para el estudio en los cuarenta, Larry Parks de pronto fue catapultado al estrellato con *The Jolson Story*, para desaparecer de Hollywood casi tan pronto, después del gran éxito de la secuela tres años más tarde, como víctima del Comité de Actividades Antinorteamericanas, que perseguía el comunismo durante los cincuenta. Anita Louise, que surgió como estrella infantil durante la era del cine mudo, también aterrizó en Columbia en los años cuarenta. (Harry Cohn manifestó con cierta crueldad: «No hacen más que subir y bajar».) En su último papel importante interpretó a la bella rubia Lady Catherine en *El hijo de Robin de los bosques* junto a Cornel Wilde, que por poco tiempo gozó de las prerrogativas de estrella máxima del estudio para las películas en Technicolor gracias a su interpretación de Chopin en *Canción inolvidable* y también en *Aladino y la lámpara maravillosa* (*A Thousand and One Nights*), de Alfred E. Green, ambas de 1945.

Para el nuevo estilo de películas ligeras en rutilante Technicolor, llenas de atractivas coristas, Harry Cohn reclutó una nueva selección de *starlets* del estudio incluyendo a Jinx Falkenburg, Adele Jergens y Shelley Winters. En su divertida autobiografía, Shelley Winters describe cómo recibió el tratamiento habitual del estudio, en su caso de parte del jefe de casting Max Arnow (como se lo retrata en la pantalla en las dos versiones de *Ha nacido una estrella*). Ella estaba horrorizada por el tratamiento de su imagen: «"El pelo es de un rubio demasiado oscuro y barato, pero podemos reafirmarlo y aclararlo. La frente es demasiado estrecha; nos ocuparemos de esto con electrólisis. Los ojos tienen una caída que no corresponde, la

Broderick Crawford, William Holden y Judy Holliday en *Nacida ayer.*

corregiremos con pestañas postizas. La nariz es demasiado grande, tendremos que operar..." "*Tú* crees que lo harás." Me ignoró. "Labios demasiado finos; eso se arregla con el maquillaje. Los dientes están torcidos; se necesitan fundas. Hombros demasiado amplios, pecho muy plano, la cintura no es lo bastante estrecha, pero los muslos son muy gordos, las piernas están arqueadas, caminas mal, y necesitarás trabajar tu lenguaje"». Luego el experto maquillador Fred Phillips fue a trabajar con ella. «Me miré en el espejo, y una impresionante rubia platino me devolvió la mirada. No era yo, pero no hay ninguna duda de que me veía guapísima.»

Winters fue elegida para hacer de una muchacha de Windmill en *Esta noche y todas las noches* (*Tonight and Every Night*), de Victor Saville, en 1944, y fue publicitada como una de las seis muchachas del harén en *Aladino y la lámpara maravillosa*. Como estaba claro que el estudio no sabía qué hacer con ella y se veía claramente que no le daría unos personajes mejores, pronto la abandonó. (Fue a parar a Universal, donde la trataron de igual modo y los papeles horribles superaron en mucho a los buenos.)

El actor secundario George Macready era el duro por excelencia del estudio e hizo una interpretación apropiadamente siniestra en *Gilda*. Randolph Scott protagonizó tantos westerns que logró llegar a la lista de estrellas más taquilleras a comienzos de los cincuenta. Humphrey Bogart y John Derek (en su primer papel protagonista) aparecieron en el drama social «negro» *Llamad a cualquier puerta* (*Knock on Any Door*), dirigido por Nicholas Ray, la primera producción de la compañía independiente de Bogart, Santana, creada recientemente, en 1948. Bogart siguió trabajando para Columbia como estrella independiente durante

Rita Hayworth y Fred Astaire en *Bailando nace el amor*.

unos cuantos años, a lo largo de los cuales su papel más memorable fue como el perturbado guionista de *En un lugar solitario* (*In a Lonely Place*, 1950), una vez más dirigido por Ray para Santana, y con Gloria Grahame como coprotagonista.

Broderick Crawford, ya algo maduro, surgió súbitamente no sólo como la nueva, sino como la única estrella de Columbia en 1949, y labró su nombre a partir de dos papeles que exhibían una gran semejanza con Harry Cohn: como el carismático político sureño sediento de poder en *El político* y como el maleducado pero opulento ex chatarrero en *Nacida ayer*, con la única y espléndida Judy Holliday como protagonista. El parecido con Cohn, que también sugiere el nombre del personaje, Harry Brock, no fue del todo accidental, según el escritor Garson Kanin, que tuvo mucho trato con Cohn a lo largo de los años. Kanin había coescrito *El amor llamó dos veces* (1943) para Jean Arthur, y había creado la obra original de *Nacida ayer* también para ella. Cuando trajeron a Holliday como reemplazo de último momento, ella hizo suyo el papel. Su actuación en la versión cinematográfica, dirigida por George Cukor, recordaba los años treinta, cuando el estudio había realizado muy buenas comedias, y sus otras películas en Columbia en los cincuenta ayudaron a aligerar una época difícil para el estudio. Judy Holliday murió trágicamente de cáncer a la edad de cuarenta y tres años, pero sus comedias allanaron el camino para nuevas estrellas como Jack Lemmon y Kim Novak, que aparecieron con ella en *Phfft* (1954), de Mark Robson, para luego coprotagonizar juntos *Me enamoré de una bruja* (*Bell, Book and Candle,* 1958) y *La misteriosa dama de negro* (*The Notorious Landlady,* 1962), ambas de Richard Quine.

La estrella de más éxito de los últimos años de Columbia fue Barbra Streisand, muchos de cuyos films fueron producidos por Ray Stark, desde *Funny Girl,* en 1968.

Los directores

A lo largo de su historia, Columbia tuvo contratados pocos directores importantes. Frank Capra fue el director estrella del estudio en los años treinta, y el director independiente Howard Hawks contribuyó con cuatro películas destacadas mientras que George Stevens estuvo en nómina a comienzos de los cuarenta. Aparte de eso, el estudio disponía de los directores durante un tiempo limitado o dependía de los préstamos que pudiera conseguir de otros estudios, y fue particularmente afortunado en este sentido. En un momento u otro muchos directores importantes, incluyendo a John Ford, George Cukor, Fritz Lang, Robert Rossen, Fred Zinnemann y Elia Kazan, trabajaron para Columbia en películas importantes. En años más recientes, el director británico David Lean contribuyó con los memorables ganadores del Oscar *El puente sobre el río Kwai* y *Lawrence de Arabia*, mientras que Sydney Pollack dirigió algunas películas populares en los setenta y comienzos de los ochenta.

Columbia tuvo pocos directores propios durante los primeros años, y esa situación había mejorado poco durante los cuarenta y los cincuenta, cuando el estudio creció y se hizo importante. Sin embargo, la compañía fue afortunada al tener la posibilidad de pedir en préstamo directores apropiados para cada proyecto o bien de firmar contrato con ellos para una o dos películas. La lista de directores que pasaron un tiempo en Columbia es larga e impactante, y el estudio fue doblemente afortunado por el hecho de que las producciones exclusi-

vas a menudo resultaban muy interesantes o exitosas. Algunos ejemplos incluyen *Pasaporte a la fama* (1935), de John Ford; *La pícara puritana,* de Leo McCarey; *Sueño dorado* (1939), de Rouben Mamoulian; *La dama de Shanghai,* de Welles; *La ley del silencio,* de Kazan, y *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú,* de Kubrick.

Indudablemente, el director más importante del estudio fue Frank Capra, que llegó a finales de 1927. Comenzó realizando comedias baratas pero entretenidas, luego trabajó en películas más importantesy pronto se estableció como el director principal, posición que sostuvo durante los diez años que siguieron. Surgió por primera vez como gran talento en 1932, con la atmosférica *La amargura del general Yen*, y con un drama sobre la Depresión, *La locura del dólar.* Su mayor éxito lo obtuvo con dos comedias, *Dama por un día* (1933) y la ganadora del Oscar *Sucedió una noche,* e inició así el muy exitoso ciclo de comedias sofisticadas de Columbia, que floreció hasta comienzos de los cuarenta. Capra continuó su carrera de éxitos con la muy aclamada *El secreto de vivir,* y con *Horizontes perdidos, Vive como quieras* y *Caballero sin espada.* Cuando dejó el estudio, en 1939, había hecho una invalorable contribución al elevar los parámetros generales de Columbia y obtener prestigio y respeto para el estudio.

La importancia del director independiente Howard Hawks es menos reconocida, quizá porque sus cuatro películas en Columbia durante los treinta constituyeron un conjunto diverso, separadas por largos períodos en los que él trabajaba en otros proyectos. Pero cada una fue ganadora, comenzando con *The Criminal Code* (1930), interpretada por Walter Huston, que probablemente sea la mejor película de la primera etapa del cine sonoro y su única incursión importante en el ciclo de películas de gángsters de los treinta, así como la primera película de Columbia en ser nominada al Oscar (al mejor guión). La hilarante y disparatada *La comedia de la vida* (1934), con Carole Lombard y John Barrymore, fue estrenada poco después, y resultó ser aún más enloquecida que *Sucedió una noche.* Después de haber impulsado aquel ciclo, Hawks lo cerró seis años más tarde con una verdadera obra maestra del género, *Luna nueva*, con Cary Grant. Si bien *Sólo los ángeles tienen alas* era más bien un drama serio de acción, que reflejaba el talento particular de Hawk para equilibrar el drama y la comedia, ambos films fueron notables por la presencia de sus heroínas hawksianas, mujeres emancipadas y directas, interpretadas por Rosalind Russell y Jean Arthur respectivamente.

Cansado de Harry Cohn —«Supe que en Columbia a los directores les sucedían cosas desagradables»—, George Stevens accedió a hacer tres films sólo si su contrato le garantizaba que no debía tener contacto alguno con Cohn. El mejor de los tres fue *El amor llamó dos veces*, con Jean Arthur. Muchos de los directores contratados por el estudio en los cuarenta son menos conocidos: hombres como Henry Levin, Alfred E. Green, el director de films de acción Joseph H. Lewis, el especialista en comedias Alexander Hall, que dirigió *El difunto protesta*, y el húngaro Charles Vidor, que dirigió muchos de los films que promovieron el estrellato de Rita Hayworth durante 1943-1948.

El esquema continuó a lo largo de los cincuenta, y se obtuvieron unos resultados excelentes por parte de los directores que permanecieron poco tiempo en el estudio. Robert Rossen hizo la ganadora del Oscar *El político*; George Cukor ofreció tres entretenidas comedias protagonizadas por Judy Holliday, incluyendo *Nacida ayer*; Fred Zinnemann contribuyó con la sensible *The Member of the Wedding* (1952), y la muy exitosa *De aquí a la eternidad*; y Fritz Lang ofreció un par de duros thrillers interpretados por Glenn Ford y Gloria Grahame, *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953) y *Deseos humanos* (*Human Desire*, 1954). Otto

DIRECTORES

Aldrich, Robert, 1955-56
Archainbaud, George 1929, 1952-53
Bacon, Lloyd 1949-50
Barton, Charles 1939-44
Boetticher, Budd 1944-45, 1957-60
Brahm, John 1937-40
Buzzell, Edward 1932-33, 1950
Capra, Frank 1927-39
Castle, William 1944-47, 1953-56, 1959-63
Cummings, Irving 1932, 1943-44
de Toth, André 1943-44
Dmytryk, Edward 1941-42, 1952-54
Douglas, Gordon 1948-50
Edwards, Blake 1951-56
English, John 1947-51
Fleischer, Richard 1971-72
Florey, Robert 1941
Foster, Norman 1949-50
Fuller, Samuel 1959-60
Gering, Marion 1936-38
Gordon, Michael 1943
Green, Alfred E. 1936-37, 1942-46
Hall, Alexander 1938-42, 1944-47
Hawks, Howard 1938-39
Karlson, Phil 1948, 1951-58
Kenton, Erle C. 1928-31, 1935-37
Kramer, Stanley 1965-67, 1970-73
Lachman, Harry 1936-38
Landers, Lew 1941-45, 1949-52
Lang, Fritz 1953-54
Lederman, D. Ross 1931-34, 1936-38, 1940, 1945-48
Levin, Henry 1944-51
Lewis, Joseph H. 1939-40, 1946-49
Lloyd, Frank 1940-41
Mann, Daniel 1959-62
Maté, Rudolph 1947-48
Mazursky, Paul 1982-84
Nazarro, Ray 1945-52
Neill, Roy William 1930-36
Pollack, Sydney 1977-82
Quine, Richard 1948, 1951-60
Rafelson, Bob (BBS) 1968-72
Ratoff, Gregory 1940-43
Ray, Nicholas 1948-49
Rogell, Albert 1929, 1933-38
Rossen, Robert 1947, 1949-51
Ruggles, Wesley 1940-41
Salkow, Sidney 1940-43, 1947, 1952-53
Schertzinger, Victor 1933-36
Schoedsak, Ernest 1937
Sears, Fred 1949-58
Sherman, George 1945-48
Sidney, George 1956-63
Simon, S. Sylvan 1946-49
Sirk, Douglas 1948
Sternberg, Josef von 1935-36
Stevens, George 1940-42
Sturges, John 1946-49
Vidor, Charles 1939-41, 1943-48
Wallace, Richard 1942-43
Zinnemann, Fred 1952-53

Preminger tuvo un gran acierto con *Anatomía de un asesinato*, al igual que ocurrió con Joseph L. Mankiewicz, que adaptó *De repente el último verano* (1959) de la obra de Tennessee Williams. Pero la mayor contribución hecha por un director en esa época vino de la mano de David Lean, quien, junto con el productor Sam Spiegel, hizo *El puente sobre el río Kwai* y *Lawrence de Arabia*.

El veterano director John Huston mostró un notable regreso a su antiguo estilo a comienzos de los setenta, con dos películas para Columbia, la ruda *Ciudad dorada* (*Fat City*, 1972), y una adaptación de la original historia de aventuras de Kipling, *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, 1975). Steven Spielberg dio un gran impulso en los resultados del estudio con su popular e imaginativa *Encuentros en la tercera fase*, en 1977, pero el director de Columbia de más éxito durante esos años fue Sydney Pollack, que aportó éxitos tales como *Tal como éramos* (1973), *Ausencia de malicia* (*Absence of Malice*, 1981), y *Tootsie*, una comedia en la verdadera tradición de Columbia.

El personal creativo

El director de fotografía principal del estudio fue durante muchos años Joseph Walker; Burnett Guffey y Charles Lawton Jr. se le unieron en los cuarenta. Asimismo, el Departamento de Decorados, encabezado por Stephen Goosson, creció en tamaño a medida que Columbia incrementó su producción de películas importantes. Muchas de las películas de

más éxito del estudio reflejan la importante contribución que hicieron muchos buenos escritores, incluyendo a Robert Riskin (colaborador regular de Capra), también Sidney Buchman y Virginia van Upp, que pasaron de la escritura a la producción ejecutiva. Sumado a ello, Columbia tuvo dos diseñadores de vestuario sobresalientes contratados, Robert Kalloch en los treinta y el famoso Jean Louis en años posteriores, que aportaron mucho glamour a los films en los que trabajaron.

Los directores de fotografía y los directores artísticos

Como pequeño estudio productor de unas pocas películas importantes durante la mayor parte de sus primeros años, Columbia tenía poca necesidad de tener unos departamentos técnicos enormes como los que podían encontrarse en los grandes estudios. Muy pronto, Harry Cohn reunió un pequeño pero eficiente equipo de técnicos cinematográficos encabezado por el director de fotografía Joseph Walker y el director artístico Stephen Goosson.

Joseph Walker trabajó en muchas producciones importantes, y se especializó en comedias y películas ligeras que iban desde las primeras mudas de Capra hasta los films con Judy Holliday a comienzos de los años cincuenta. Fue nominado al Oscar por su única película en Technicolor, y no fue casual que hubiera participado en lo que demostró ser el mayor éxito del estudio durante los años cuarenta.

Otro director de fotografía se ocupaba en general de las películas más oscuras de Columbia. El gran James Wong Howe contribuyó al sombrío ambiente de *The Criminal Code* (1930), y bromeaba acerca del hecho de que se lo apodara «Low-Key Howe» («Howe películas modestas»), mientras que Joseph August se encargó de la fotografía de *Fueros humanos* (*Man's Castle*, 1933), el agridulce drama sobre la Depresión, del director Frank Borzage, y *Pasaporte a la fama*, de John Ford, en 1934.

Lucien Ballard pasó por Columbia cuando aún era un estudio pequeño, y recuerda que «tenía un contrato de 40 semanas, con una suspensión temporal de 12 semanas. Así que en cuanto mis 40 semanas se cumplían, cruzaba la calle y filmaba comedias en la unidad de cortometrajes. Fue una gran experiencia». Sólo en Columbia se podía encontrar a un director de iluminación comprometido en la fotografía de películas como *Crimen y castigo* y *La mujer sin alma* (1936), mientras, al mismo tiempo, aprovechaba para filmar cortometrajes cómicos.

Cuando el estudio comenzó a producir más películas importantes de serie A y su primera película en Technicolor en los cuarenta, contrataron a un importante grupo de directores de fotografía. El experimentado Rudolph Maté fue durante un tiempo el director de fotografía favorito de Rita Hayworth, a partir de *Las modelos* en 1944, que le granjeó una nominación al Oscar, e incluyendo la estilizada *Gilda*. En la misma época, Burnett Guffey se estableció por primera vez como maestro de la fotografía en blanco y negro, y le asignaron muchos de los más interesantes *film noir* del estudio, desde *My Name is Julia Ross* (1945), de Joseph H. Lewis, y *Johnny O'Clock* (1947), de Robert Rossen, hasta *Almas desnudas* (*The Reckless Moment*, 1949), de Max Ophüls, y un par de películas del dúo Nicholas Ray-Humphrey Bogart, así como *El político* y *De aquí a la eternidad*, que le valió un Oscar. El último en llegar al estudio en los años cuarenta fue Charles Lawton Jr., que se convirtió en el principal director de fotografía de los westerns y las películas que se rodaban en exteriores, y colaboró con directores como Delmer Daves y Budd Boetticher en particular, aunque también filmó

muchas comedias y musicales para Richard Quine. Al igual que Guffey, Lawton permaneció en Columbia hasta bien avanzados los sesenta.

El importante director artístico Stephen Goosson llegó en 1931 y pronto estuvo trabajando con Capra en *La locura del dólar*, que tenía un enorme banco en su ambientación principal. Como señaló el crítico Elliott Stein, «el decorado es un Templo de Mahoma art déco (el super escenario de una catedral), bosques de rejas, relojes y columnas: unos de los films más bellamente diseñados e iluminados de los treinta». Los elaborados diseños futuristas de Goosson para *Horizontes perdidos* de Capra fueron demasiado fríos, impersonales e inapropiados, pero no obstante lo suficientemente impactantes como para granjearle un Oscar. Permaneció en Columbia lo bastante como para beneficiarse del aumento general de la producción del estudio en los cuarenta, contribuyendo con dos de las más impactantes producciones, *Gilda* y *La dama de Shanghai*, con su asombroso desenlace en un parque de atracciones.

El estudio contrató a un grupo de nuevos directores artísticos en los cuarenta. Cary Odell y Rudolph Sternad se dividieron entre ellos casi todas las producciones prestigiosas durante unos diez años hasta mediados de los cincuenta, cuando Sternad se fue para trabajar con el productor y director independiente Stanley Kramer (que anteriormente había estrenado muchos de sus films a través de Columbia). Robert Peterson, el tercer recién llegado de importancia, supo concentrarse en general en películas en blanco y negro más duras y menos glamorosas. Peterson encajaba de manera magistral en la tradición de Columbia de películas de bajo coste pero efectivas. Durante más de 20 años ofreció su particular talento para crear ambientaciones realistas —algunas sórdidas, otras siniestras— para películas como *Los sobornados* y *Deseos humanos* (1954) y *Underworld USA* (1961), de Sam Fuller.

Los otros departamentos

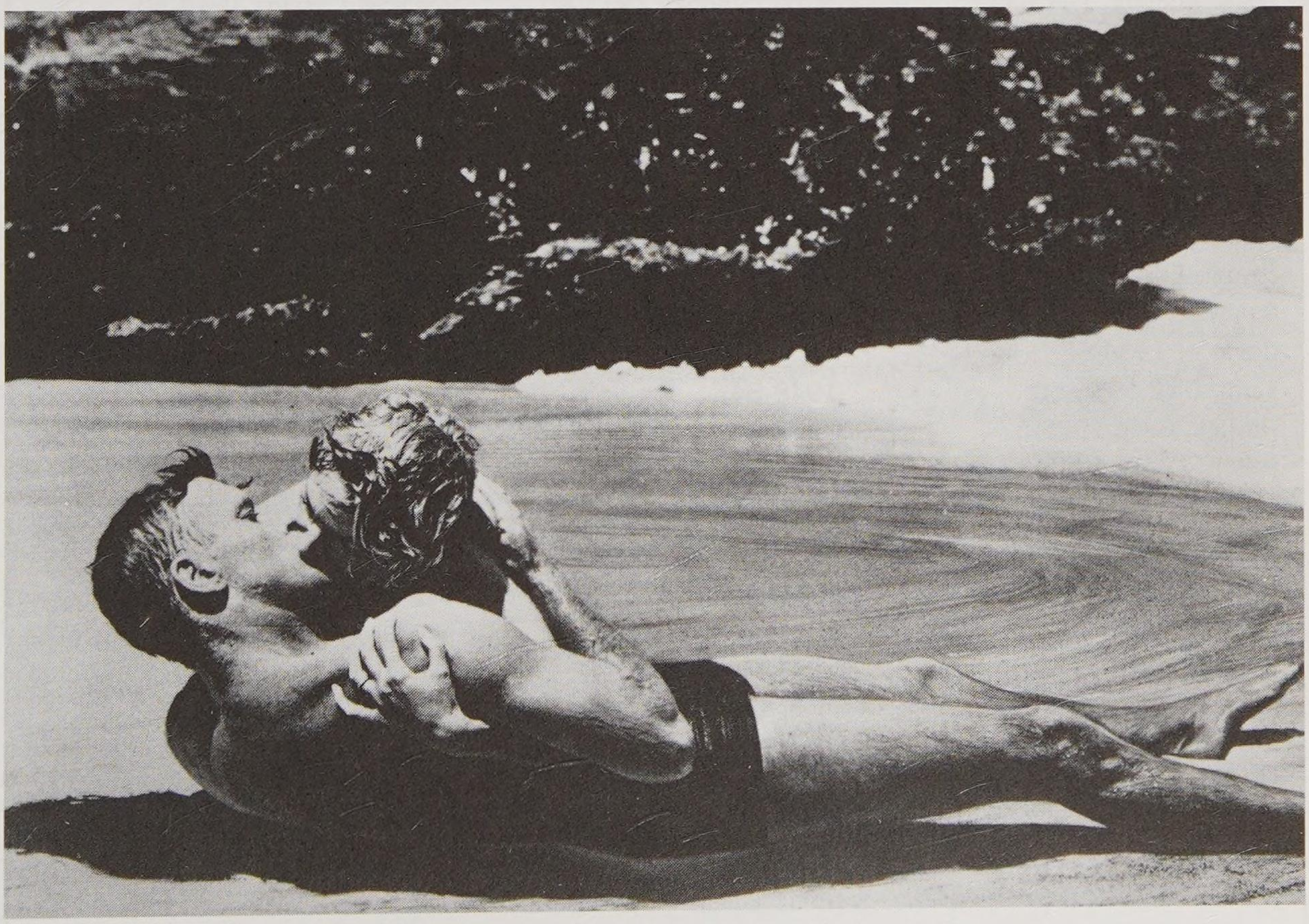
A pesar de su comportamiento tiránico e impredecible, Harry Cohn inspiró lealtad a muchos de los empleados del estudio y él a su vez fue leal con ellos y apreciaba el hecho de que contribuyeran al éxito de sus películas. Desde comienzos de los treinta, Columbia tuvo muy buenos guionistas contratados, lo cual reflejaba el respeto del propio Cohn por los escritores, así como el reconocimiento de su valor, en particular para las comedias. Robert Riskin fue el colaborador regular de Frank Capra, mientras que Sidney Buchman, que escribió *Los pecados de Teodora* (1936), *Caballero sin espada* y *El difunto protesta*, entre otras, fue asistente general de producción desde comienzos de los cuarenta. Se convirtió en la mano derecha de Cohn durante muchos años, hasta que fue incluido en la lista negra y debió renunciar en 1951. (Como a Harry no le importaba la inclinación política de sus empleados, Columbia resultó muy afectada por la publicación de las listas negras. Escritores como John Howard Lawson y Carl Foreman fueron los primeros blancos; el nombre de Foreman quedó cautelosamente excluido de los créditos de *El puente sobre el río Kwai* en 1957, de modo que tuvo la oportunidad de reiniciar su carrera como exitoso escritor y productor para Columbia en Inglaterra en los sesenta.) La escritora Virginia van Upp trabajó en muchas de las películas de Rita Hayworth, muy notablemente en *Las modelos* y *Gilda*, y pronto fue ascendida como productora. Incluso por un tiempo, durante la época

de Cohn, estuvo a cargo de la dirección del estudio, una posición privilegiada para una mujer en Hollywood en esa época.

En áreas tales como la grabación de sonido, la composición musical y el diseño de vestuario, Columbia fue afortunada al poder contratar a algunos profesionales clave que dirigieron sus respectivos departamentos durante muchos años. John Livadary, un ingeniero eléctrico, experto en sonido y músico, llegó en 1930 y pronto se estableció como director del Departamento de Sonido, donde estuvo casi treinta años. Nominado innumerables veces, no sólo ganó Oscar sino también premios científicos especiales otorgados por la Academia para galardonar sus innovaciones técnicas.

El distinguido músico Morris Stoloff estuvo en el estudio casi el mismo tiempo, fue nominado varias veces y ganó el Oscar por la música de *Las modelos* y *The Jolson Story*. Continuó trabajando ocasionalmente para Columbia hasta comienzos de los sesenta, ganó un último premio por musicalizar *Sueño de amor* (*Song Without End,* 1960), de Charles Vidor, y fue director musical (aunque no fue apropiadamente acreditado en la pantalla) en *Lawrence de Arabia,* con su partitura ganadora del Oscar escrita por Maurice Jarre. A mediados de los cuarenta, Stoloff se unió a Mischa Bakaleinikoff y George Duning, con quienes colaboró a menudo estrechamente y que también permanecieron en el estudio hasta comienzos de los sesenta.

Sólo dos hombres fueron las estrellas del Departamento de Vestuario del estudio desde comienzos de los treinta hasta finales de los cincuenta (con una breve pausa a comienzos de los cuarenta). Robert Kalloch diseñó el vestuario durante los años clave de las comedias y en ciertas ocasiones se divirtió mucho con ello. Lo más memorable fue el trabajo con la imagen de Irene Dunne en *La pícara puritana*, ya que se intentó preservar su dignidad a



Burt Lancaster y Deborah Kerr en *De aquí a la eternidad.*

pesar de los pijamas enormes y esa bata con un impactante diseño de gigantescos diamantes op-art que parecían tener vida propia. Jean Louis llegó en 1944 y comenzó a diseñar para Rita Hayworth, incluso para *Gilda*, para la cual diseñaron el famoso vestido de satén negro sin mangas y los guantes largos para el número «Put the Blame on Mame». Siguió en Columbia hasta finales de los cincuenta, diseñando vestuario para todas las actrices principales del estudio.

Entre el equipo completo del personal técnico principal en Columbia, fueron los montadores quienes estuvieron más tiempo en el estudio. Gene Havlick, Viola Lawrence, William Lyon y Al Clark superaron los treinta años en el estudio. En su autobiografía, el montador (y más tarde director) Robert Parrish ofrece un fascinante relato sobre los problemas con los que él y Al Clark se enfrentaron en el intento de montar las muchas horas de la notable película de Robert Rossen *El político*; unos problemas que nunca pudieron resolver de forma satisfactoria. No obstante, el resultado final fue memorable y la película ganó el Oscar.

El personal creativo

Directores de fotografía
August, Joseph 1932-35
Ballard, Lucien 1935-39
Gaudio, Tony 1945-46
Guffey, Burnett 1944-66
Lawton, Charles, Jr. 1945-62
Maté, Rudolph 1943-47
McCord, Ted 1930
Planer, Franz 1938-45, 1949-50
Tetzlaff, Ted 1928-33
Walker, Joseph 1927-52

Montadores
Bryant, Edwin 1951-63
Caldwell, Dwight 1936-41
Clark, Al 1934-62
Fantl, Dick 1936-50
Havlick, Gene 1929-57
Hilton, Arthur 1933-36
Lawrence, Viola 1931-60
Lyon, William 1936-66
Meyer, Otto 1933-45
Milford, Gene 1929-40
Nelson, Charles 1942-67
Stell, Aaron 1943-54
Sweeney, James 1936-50
Thoms, Jerome 1943-62

Directores artísticos
Anderson, Carl 1943-53
Banks, Lionel 1934,1937-44
Boyle, Robert 1957-59
Brooks, George 1944-51
Carne, Sturges 1947-49
Goosson, Stephen 1931-40, 1944-48
Holscher, Walter, 1943-51
Jewell, Edward C. 1930, 1943-45
Kirk, Charles M. 1928
MacArthur, Harold 1947-51
Meehan, John 1951-53
Odell, Cary 1941-62
Palmentola, Paul 1946-51
Peterson, Robert 1940-47, 1948-64
Polglase, Van Nest 1943-46
Remisoff, Nicolai 1943
Sternad, Rudolph 1940-53
Wiley, Harrison 1928-30
Wright, Joseph C. 1928

Diseñadores de vestuario
Banton, Travis 1943-44
Irene 1941-42
Kalloch, Robert 1932-40
Louis, Jean 1944-58
Mabry, Moss 1965-66, 1968-73
Travilla, William 1941-43

Compositores y directores musicales
Antheil, Georges 1949-50
Bakaleinikoff, Mischa 1944-60
Duning, George 1945-61
Hollander, Frederick 1941
Raksin, David 1943
Roemheld, Heinz 1949-50
Silvers, Louis 1934-35
Skiles, Marlin 1944-48
Stoloff, Morris 1936-53
Tiomkin, Dimitri 1937-39

Guionistas
Anhalt, Edward 1947-52
Buchman, Sidney 1934-51
De Wolf, Karen 1940-50
Foreman, Carl 1957-63
Kanin, Carson 1950-53
Nugent, Frank 1957-60
Paxton, John 1954-57
Riskin, Robert 1932-38
Swerling, Jo 1930-36
Taradash, Daniel 1952-58
Tashlin, Frank 1947-50
Van Upp, Virginia 1944-52

Los premios de la Academia

Columbia y su director principal, Frank Capra, tuvieron su primer gran éxito en los Oscar con *Sucedió una noche* en 1934, lo cual dio un fuerte impulso al pequeño estudio. Seis de las producciones de Capra fueron nominadas como mejor película en los años treinta, con dos ganadoras (*Vive como quieras* fue la segunda). Lamentablemente, Columbia ganó pocos premios en los cuarenta, después de que Capra se marchase. Sin embargo, la compañía continuó creciendo y prosperando y fue el más exitoso de los estudios entre los años 1949 y 1957, con cuatro premios a la mejor película y numerosos galardones en las cuatro categorías principales. En los sesenta Columbia tuvo mejor suerte con las producciones británicas, principalmente con *Lawrence de Arabia* y *Un hombre para la eternidad*, y luego con *Kramer contra Kramer* en 1979.

La gran sorpresa de la ceremonia de los premios de la Academia en 1934 fue que, por primera vez, Columbia se llevó los principales honores. No se puede exagerar la importancia que tuvo este acontecimiento para un estudio tan pequeño. Ciertamente, *Sucedió una noche* fue la primera película que superó todas las expectativas, obteniendo no sólo el Oscar a la mejor película, sino también en otras dos categorías principales, la dirección y el guión. Esto marcó un importante viraje para el estudio y su director Frank Capra, y demostró que se podía encontrar el lado positivo del ostentoso despliegue de la ceremonia de la Academia. Pero en ningún momento la Academia fue indulgente, pues la película era, sin duda, la mejor entre la doce nominadas.

Columbia había obtenido su primera nominación pocos años antes por el guión de la excelente película de gángsters de Howard Hawks *The Criminal Code* (1930), seguida por una nominación en 1931-1932 por el cortometraje *Mickey's Orphan*, una de las últimas películas de animación de Walt Disney que distribuyó el estudio. (Irónicamente, perdió otro largometraje animado de Disney, y el primero en Technicolor, la imaginativa *Flores y árboles*, distribuida por United Artists, que reemplazó a Columbia como distribuidora regular de Disney.) Al año siguiente (1932-1933), *Dama por un día* de Frank Capra ganó cuatro nominaciones al Oscar, incluyendo mejor película y mejor director. Cuando el presentador exclamó: «Ven a cogerlo, Frank», Capra vivió la embarazosa situación de dirigirse hacia el escenario antes de advertir que el ganador era Frank Lloyd, por su versión de *Cabalgata*, a partir de la obra de Noel Coward.

Ciertamente, Capra resultó ser el director más premiado de la década por parte de la Academia, ya que recibió tres estatuillas, por *Sucedió una noche*, *El secreto de vivir* y *Vive como quieras*. Sirvió durante cuatro años como presidente de la Academia, y tuvo dos películas ganadoras —*Vive como quieras* fue la segunda— de las seis nominadas como mejor película. Sus producciones dan cuenta de las más premiadas películas de Columbia, incluyendo los premios de la crítica de Nueva York por *El secreto de vivir*, con la única excepción del Oscar a Leo McCarey por haber dirigido *La pícara puritana*

La actuación del estudio en los cuarenta fue relativamente pobre tras la marcha de Capra. Obtuvo muchas nominaciones pero pocas estatuillas para las últimas de sus famosas comedias, ya que el ciclo de estas producciones decaía, hasta cerrarse entre los años 1940 y 1943. *El difunto protesta*, por ejemplo, recibió siete nominaciones, pero los escritores de la historia

y el guión original fueron los únicos ganadores. *El asunto del día* (1942) también obtuvo siete nominaciones, principalmente en las categorías técnicas, mientras que Rosalind Russell fue nominada por su actuación en *Los caprichos de Elena* ese mismo año. El actor de reparto Charles Coburn ganó por su papel de un viejo malhumorado pero tierno en *El amor llamó dos veces*, mientras que el director George Stevens fue nominado pero tuvo que conformarse con el premio de la crítica de Nueva York.

Extrañamente, desde 1944 hasta 1948, Columbia fue incluso menos exitosa con los Oscar, si bien durante ese período financieramente anduvo mejor que nunca en toda su historia y tuvo algunos de sus mayores éxitos. Las nominaciones al menos llamaron la atención por el trabajo de muchos de los técnicos más importantes y fieles del estudio, como el compositor Morris Stoloff y el experto en sonido John Livadary; los directores de fotografía Joseph Walker y Rudolph Maté; los directores artísticos Lionel Banks, Stephen Goosson, Cary Odell y Rudolph Sternad; y Jules White, productor y director de muchos de los cortometrajes cómicos del estudio.

Los últimos años de Harry Cohn, entre 1949 y 1957, marcaron una nueva madurez y prestigio para la compañía, que había luchado durante tanto tiempo para obtener la posición de una *major*. Esto se vio reflejado en su éxito con los premios. Durante este período de nueve años las producciones de Columbia ganaron cuatro veces el Oscar a la mejor película, y también en otras categorías importantes. La primera fue *El político,* del productor y director Robert Rossen; y también se llevó el Premio de la Crítica de Nueva York, mientras que su estrella Broderick Crawford se convirtió en el único intérprete contratado por Columbia que ganó el Oscar al mejor actor (y también el premio de la crítica neoyorquina). Al año siguiente, Judy Holliday fue votada como mejor actriz por *Nacida ayer*, la única actriz contratada del estudio que lo consiguió. (Claudette Colbert ganó en 1934, prestada por Paramount, y la independiente Katharine Hepburn ganó por *Adivina quién viene esta noche* en 1967.)

Las memorables actuaciones de Fredric March en *Muerte de un viajante* (*Death of a Salesman,* 1951), de Laszlo Benedek, y Julie Harris en *The Member of the Wedding* (1952), de Fred Zinnemann, obtuvieron respectivamente sendas nominaciones. Entonces, durante dos años consecutivos, el estudio ganó el Oscar a la mejor película con los films más exitosos en la historia de los premios de la Academia. *De aquí a la eternidad* y *La ley del silencio* se llevaron ocho Oscar cada una, incluyendo mejor película, mejor director (Fred Zinnemann y Elia Kazan respectivamente), mejor guión, mejor fotografía y otros premios técnicos y de actuación. *De aquí a la eternidad* es recordada por su inusual reparto, con Montgomery Clift como el duro boxeador que se niega a pelear, Deborah Kerr como la mujer adúltera del capitán, la estrella contratada de Columbia Donna Reed como la prostituta de lujo y Frank Sinatra como el vulnerable perdedor Maggio, mientras que Burt Lancaster —más obviamente— fue el tosco pero comprensivo sargento. Los cinco fueron nominados, y Sinatra y Reed fueron ganadores. Asimismo, *La ley del silencio* obtuvo cinco nominaciones por interpretación y tuvo dos ganadores: Marlon Brando y Eva Marie Saint.

Cuando Columbia volvió a ganar en 1957 con *El puente sobre el río Kwai,* éste fue el primero de los muchos éxitos que obtuvo el estudio con sus producciones británicas durante los siguientes doce años. *El puente sobre el río Kwai* (al igual que *Lawrence de Arabia* cinco años más tarde) ganó siete premios, principalmente en las categorías técnicas, junto con mejor película, mejor director (David Lean) y mejor actor (Alec Guinness).

Peter O'Toole en *Lawrence de Arabia.*

En 1966 el director Zinnemann obtuvo otro éxito para Columbia con el elenco y el equipo enteramente británicos de *Un hombre para la eternidad.* La película ganó seis Oscar en total, incluyendo mejor actor para Paul Scofield en el papel de Tomás Moro, que había creado en el teatro. Dos años más tarde, otra producción británica de Columbia, *Oliver!*, también obtuvo el Oscar a la mejor película y al mejor director (el veterano Carol Reed), así como cuatro premios técnicos. Y en los años ochenta Columbia distribuyó dos films ganadores de los Oscar más importantes, ambas eran producciones británicas: *Gandhi* y *El último emperador*.

Los premios más importantes que obtuvo el estudio por sus films estadounidenses durante los sesenta y los setenta fueron el Oscar a Barbra Streisand, por su interpretación de Fanny Brice en *Funny Girl*, el Premio de la Crítica de Nueva York a *Mi vida es mi vida*, de 1970 (por mejor película, mejor director Bob Rafelson y por la interpretación secundaria a Karen Black), y *Kramer contra Kramer,* que ganó Oscar y premios de la crítica de Nueva York a la

mejor película, mejor actor (Dustin Hoffman) y mejor actriz secundaria (Meryl Streep), con un par de estatuillas al director y escritor Robert Benton.

Más recientemente, el estudio tuvo un film nominado a la mejor película casi cada año, desde *Bugsy* (Tri-Star), en 1991, hasta *Algunos hombres buenos* y *Tigre y dragón* en 2000, pero ninguno de sus films ganó desde que la compró Sony. Sus mayores logros fueron todos en la categoría de interpretación. Kathy Bates fue una elección sorprendente por su excéntrico papel en la película de Rob Reiner *Misery* (Castle Rock, 1990), seguida por Tom Hanks como enfermo de sida en *Philadelphia* (Tri-Star, 1993), de Jonathan Demme; y también Jack Nicholson y Helen Hunt por sus actuaciones en *Mejor... imposible* (Tri-Star, 1997). Los premios a la interpretación secundaria fueron a Cuba Gooding Jr. por *Jerry Maguire* (1996), de Cameron Crowe, y a Angelina Jolie por *Inocencia interrumpida* (*Girl, Interrupted*, 1999), de James Mangold. Sin embargo, en 2000, la impresionante producción taiwanesa de Ang Lee para Sony Pictures Classics *Tigre y dragón*, no sólo ganó un Oscar a la mejor película extranjera sino que también se llevó las estatuillas correspondientes a la fotografía, la dirección artística y la banda sonora.

Fox

William Fox, fundador y dueño de Fox, controló la compañía a lo largo de sus primeros años, hasta 1930. Fue el único pionero del nickelodeon que también innovó en el área del sonido, con su Fox Movietone. La fusión con 20th Century en 1935 instaló a un nuevo jefe de producción, Darryl F. Zanuck, que prácticamente dominó el estudio durante treinta y cinco años. Contrató y contribuyó a crear a estrellas como Tyrone Power y Betty Grable en los cuarenta, y Marilyn Monroe en los cincuenta, y triunfó en el intento por equilibrar las producciones populares en color con las realizaciones más serias en blanco y negro que estaban en manos de los principales directores del estudio, como John Ford, Elia Kazan y Joseph L. Mankiewicz. El estudio promovió las rutilantes producciones en Cinemascope de los cincuenta y las superproducciones en 70 milímetros en los sesenta. Desde 1960, Fox se encontró en un errático curso de éxitos arrolladores y unos fracasos equivalentes.

La carrera de William Fox, uno de los magnates pioneros de la primitiva industria cinematográfica norteamericana, corre paralela a la de Carl Laemmle, el fundador de Universal. Fox comenzó con una sala de exhibición, y luego abrió su propio nickelodeon en Nueva York en 1904, dos años antes de que Laemmle hiciera lo mismo en Chicago. Ambos magnates pronto dirigían su propia cadena de nickelodeons, expandiendo sus operaciones tan lejos como podían y diseñando nuevas formas ingeniosas para publicitar sus espectáculos de animación. Fox fue de los pequeños cines a la construcción de salas palaciegas exclusivas para la proyección, que comenzaron a atraer un público de un nivel socioeconómico más elevado, más o menos en la misma época en la que mejoraba la calidad de sus propias películas. También al igual que Laemmle, Fox pronto se diversificó en el negocio de la distribución. (Su nueva compañía se llamó Greater New York Film Rental Company.) Como los empresarios ambiciosos e independientes que ambos eran, ni Fox ni Laemmle estaban dispuestos a someterse a las demandas de la recientemente constituida (en 1908)

Motion Picture Patents Company. Así, iniciaron una batalla contra el Trust, que finalmente se resolvió a favor de ellos en 1913.

Mientras tanto, continuaron expandiendo sus negocios y ambos dieron el salto a la producción de sus propias películas. En 1914, Fox inauguró una nueva compañía con el pomposo nombre de Box Office Attractions Film Rental Company. Su primer cortometraje, *Life's Shop Window*, fue un éxito. Producido a un coste de 6.000 dólares, fue protagonizado por Clare Whitney y Stuart Holmes y dirigido por Henry Behlmer. La compañía productora operaba con una base inicial mínima. Fox fue ayudado por Winfield Sheehan, que se había unido a él algunos años antes, durante la lucha contra el Trust, mientras que la mujer de Fox, Eve Leo, trabajaba tanto de escritora de intertítulos como en el «Departamento de Guión».

Los primeros descubrimientos de estrellas de Fox en 1915 fueron William Farnum y la legendaria Theda Bara, cuyo atractivo en la taquilla contribuyó en gran medida al rápido crecimiento de la compañía durante los años posteriores. Comenzó con un pequeño estudio en Staten Island, luego se mudó a Nueva York, y ya en 1916 la rebautizada Fox Film Corporation estaba preparada para seguir a Jesse Lasky, a Laemmle y a otros hacia California. Un resultado inmediato del traslado fue el aumento en la realización de series de westerns, y la compañía adquirió a Tom Mix en 1917 así como a Buck Jones poco después.

En 1915, William Fox ya tenía contratado a un interesante grupo de directores, entre los cuales estaban Herbert Brenon, Raoul Walsh y J. Gordon Edwards (el abuelo del director Blake Edwards). Edwards comenzó en 1916 como director exclusivo de Theda Bara y dirigió todas las siguientes películas de la actriz hasta 1919, con un promedio de cinco films al año. Fue también responsable de una de las películas más rutilantes del estudio a principios de los veinte, *La reina de Saba* (*The Queen of Sheba*, 1921), protagonizada por Betty Blythe y que incluía una excitante persecución en carrozas con Tom Mix. Como Blythe recordó años después, «había algunas terribles escenas nocturnas con cientos de soldados, y al menos cien nadadores entrenados y extras. Los cuerpos volaban por el aire como palomitas de maíz».

Después de nueve años de crecimiento casi ininterrumpido, y tras haber superado en mucho a la Universal de Laemmle, el estudio tuvo un retroceso en 1923 y 1924. Sin embargo, enfrentando la creciente competencia de Paramount, First National y un nuevo gigante, MGM, tuvo éxito al desafiar una vez más varios frentes de forma simultánea. Bajo el dinámico liderazgo de William, Fox adquirió una importante cadena de salas, comenzó sus primeras experiencias con el sonido y se embarcó en un nuevo programa de producciones prestigiosas.

Si bien el estudio era débil en cuanto a su capital de estrellas, lo superó con creces haciéndose con una fuerte línea de directores, principalmente entre los recién llegados al estudio, como Frank Borzage, Howard Hawks, John Ford, F. W. Murnau de Alemania, y Raoul Walsh, que regresó al estudio como principal director de acción y aventuras después de seis años como independiente. Fox estrenó un abanico de películas destacadas durante 1926-1928, dirigidas por estos realizadores, y que combinaron una gran calidad con un éxito masivo: *El precio de la gloria* y *Tres hombres malos* (*Three Bad Men*), de John Ford, en 1926; *Amanecer*, de Murnau, y *El séptimo cielo*, ambas protagonizadas por la popular Janet Gaynor, en 1927; *Una novia en cada puerto* (*A Girl in Every Port*), de Howard Hawks, *Los cuatro diablos* (*Four Devils*), de Murnau, y *Cuatro hijos* (*Four Sons*), de John Ford, en 1928.

Las ganancias crecieron de forma continua y la calidad mejorada de las películas alentó al ambicioso, egocéntrico e individualista William Fox a invertir en nuevas salas de exhibición y en nueva tecnología (desarrollando el altamente exitoso sistema de sonido Fox Movietone y el procedimiento de pantalla panorámica Grandeur, en un estudio de sonido totalmente equipado, que se construyó en Westwood en 1928), y lo animó a intentar la compra de Loew's/MGM, uno de sus mayores rivales. En muchos aspectos, Fox estaba bien posicionada para afianzar su lugar en la industria entre los años 1928 y 1930, que fueron extremadamente competitivos, y tal vez para establecerse como compañía principal, pero en 1929 un accidente automovilístico incapacitó a William Fox durante unos meses. A esta desgracia le siguió la caída de la bolsa y la amenaza de una auditoría —que atacaba sus propios monopolios— por parte del Departamento de Justicia, lo que significaba que el nuevo imperio cinematográfico de Fox estaba en peligro de derrumbarse, y William Fox debió vender sus acciones en la compañía. Harley Clarke, uno de los que hizo caer a Fox, renunció como presidente, mientras que Winfield Sheehan, vicepresidente a cargo de la producción en el estudio de Fox, y Sol Wurtzel, gerente general del estudio, continuaron en sus puestos.

Bajo la nueva presidencia, las películas de Janet Gaynor siguieron siendo exitosas y la llegada del popular Will Rogers en 1929 le dio un empujón al estudio; pero Fox aún carecía de un talento interpretativo de primera línea. El impacto de la Depresión en 1931 y 1932 expulsó a Clarke del negocio. Éste fue reemplazado por Sindey Kent, que resultó más apropiado para asumir ese cargo. La rama de salas de cine de la compañía —Cines Fox Costa Oeste— fue forzada a declararse en suspensión de pagos en 1933, pero el área de producción cinematográfica tuvo una lenta recuperación durante 1933-1935. *Cabalgata* (1933), basada en una obra de Noel Coward y protagonizada por un elenco británico, fue un gran éxito y ganó el Oscar a la mejor película, mientras que la pequeña Shirley Temple comenzaba a surgir como la mayor atracción de taquilla del estudio en los años treinta. No obstante, Sidney Kent no estaba satisfecho con la forma en que se dirigía el estudio. Unas negociaciones a principios de 1935 condujeron a una fusión entre Fox y la pequeña aunque muy rentable 20th Century Pictures, encabezada por Darryl Zanuck y Joseph Schenck. La compañía de ambos había prosperado durante 1933 y 1934 y era en gran medida responsable del modesto renacimiento de United Artists durante esos años. Zanuck, sin embargo, estaba poco satisfecho con el tratamiento que recibía por parte de los socios y los dueños de UA y accedió a reemplazar a Sheehan como nuevo jefe de producción de Fox, con Schenck como presidente del consejo, William Goetz como vicepresidente y ayudante ejecutivo de Zanuck y Kent como presidente. Quizá fue simbólico que 20th Century Fox adoptara el logotipo de 20th Century con sus brillantes reflectores y la música de fanfarria para presentar sus películas.

Zanuck inmediatamente se dedicó a reorganizar la compañía productora. Canceló algunos proyectos y comenzó a ahorrar en diversas cuestiones en la dirección de la compañía, mientras que la construcción de nuevos platós de sonido y una mayor extensión del terreno trasero significó que el estudio principal estaba mejor equipado que nunca.

Como experimentado realizador iniciado como guionista en Warner Bros., Zanuck se jactaba de su habilidad para leer un guión y saber determinar el potencial del proyecto desde su inicio, y supervisaba el montaje final de las películas con el fin de obtener los mejores resultados posibles. (Su mano derecha durante veinte años fue la excelente montadora Barbara McLean, a quien se llevó consigo de 20th Century Fox junto con el escritor Nunnally Johnson, que fue productor asociado y ocasionalmente director en Fox hasta 1959.)

Con Zanuck el estudio produjo un promedio de 50 largometrajes al año. Él mismo se hizo cargo de 30 o más realizaciones importantes producidas en el principal estudio de Westwood, mientras que Sol Wurtzel supervisaba las 25 películas de serie B filmadas en el viejo terreno de tres hectáreas de la compañía, en la avenida Western, junto con los productores asociados Sol Lesser, Max Golden y John Stone, que se ocupó de la serie de *Charlie Chan* protagonizada por Warner Oland.

Consciente de la carencia de estrellas del estudio —la muerte de Will Rogers en 1935 dejó a Shirley Temple como única estrella—, Zanuck se propuso remediar de inmediato la situación. En 1936 contrató a Don Ameche, a la campeona de patinaje sobre hielo Sonja Henie, y a su ex estrella de 20th Century Loretta Young; mejoró la imagen de Alice Faye, que estaba en Fox desde 1933 pero cuyo verdadero potencial no había sido aprovechado; y a instancias del director Henry King accedió a dar al joven Tyrone Power su primera gran oportunidad como la estrella de *Lloyds de Londres* (*Lloyds of London*). Sumado a ello, se aventuró en el Technicolor por primera vez con *Ramona* (1936), protagonizada por Don Ameche y Loretta Young y dirigida por Henry King, seguida inmediatamente por *Eso que llaman amor*, de Harold Schuster, rodada en Irlanda más tarde ese mismo año, con Henry Fonda y Annabella.

Debido a que se centró en la producción de dramas, romances y comedias musicales situados en ambientaciones estadounidenses, muy pocas películas de Fox fueron memorables. Pero eran populares en la taquilla. La fórmula de Zanuck funcionaba, y el estudio tuvo grandes beneficios en el período 1936-1938. En aquel momento, Zanuck se sentía más seguro ante la idea de ampliar la producción del estudio. Esto se refleja con mayor claridad en la colaboración entre Henry Fonda y el director John Ford en una gran cantidad de producciones excelentes que se iniciaron en 1939 con *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*) y culminaron en 1940 con *Las uvas de la ira*.

En esta época Zanuck contrató a un grupo de técnicos de primera categoría para ayudar a incrementar la calidad de las películas de Fox. Entre éstos se hallaban los directores artísticos Boris Leven, Wiard Ihnen y Richard Day, el compositor Alfred Newman y el director de fotografía Leon Shamroy. El año 1939 marcó un mayor incremento en las producciones en Technicolor. De modo que Fox asumió el primer puesto en este área y produjo más films en color que cualquier otro estudio de Hollywood hasta 1947.

Tras la muerte de Sidney Kent en 1941, la ausencia temporal de Joseph Schenck y Zanuck cumpliendo con el reclutamiento obligatorio por la guerra, apareció en escena una nueva figura relevante, Spyros P. Skouras, anteriormente encargado de dirigir los cines. Fue nombrado presidente de la compañía y mantuvo esa posición durante veinte años. En esa época Fox interrumpió su producción de películas de serie B y redujo el número de películas estrenadas en un 40%. Para los cortometrajes, el estudio original de Fox y luego 20th Century-Fox dependían de la compañía independiente Educational Pictures —que a pesar de su nombre tan formal era una productora líder de Hollywood en cortometrajes cómicos— como su principal reserva durante los años treinta. Desde comienzos de los treinta, el productor Paul Terry suministró al estudio los dibujos animados conocidos como Terrytoons, aunque fueron más populares sus series dedicadas a Super Ratón, la versión reducida de Superman, y Heckle y Jeckle, las urracas parlanchinas. En 1942 Fox adquirió los derechos de distribución de la nueva serie de documentales «March of Time». Pero el estudio, que se había establecido como líder mundial del mercado desde su innovadora presentación del sonido en 1927, siguió teniendo sus mayores éxitos con los rollos de noticias Fox Movietone.

A comienzos y mediados de los cuarenta, Fox disfrutó de una nueva posición como una de las compañías principales de la industria. Una variada selección de largometrajes dramáticos en blanco y negro, como la ganadora del Oscar *Qué verde era mi valle* (1941), de John Ford, el western *The Oxbow Incident* (1943), de William A. Wellman, el thriller *Laura* (*Laura,* 1944), de Otto Preminger, y el drama bélico *A Walk in the Sun,* (1945), de Lewis Milestone. Hubo también un par de notables dramas en color: *Wilson* (1944), de Henry King, y *Que el cielo la juzgue* (1945), de John M. Stahl.

Pero en los años de posguerra, particularmente después del fracaso de *Wilson*, su proyecto favorito, Zanuck pareció perder interés en el color. Dirigió en cambio su atención a manidos temas contemporáneos filmados en exteriores y a menudo basados en historias reales. Para dirigir estas películas amplió su lista de directores contratados, incorporando importantes nombres nuevos como Elia Kazan y Joseph L. Mankiewicz, junto con veteranos más experimentados, como Henry Hathaway y Henry King, el director que más años trabajó para el estudio.

Durante un tiempo, el estudio continuó funcionando relativamente mejor que muchos de sus competidores, tanto financieramente como en los Oscar, pero finalmente terminó sufriendo los efectos de la caída de afluencia de público a comienzos de los cincuenta y durante la misma época también tuvo que vender sus salas de exhibición. La introducción del Cinemascope en 1953 coincidió con la emergencia de la superestrella que descubrió Fox en esa década, Marilyn Monroe, que se convirtió en la primera estrella en Cinemascope, con películas como *Cómo casarse con un millonario* (1953), *Río sin retorno* (*River of No Return,* 1954), de Otto Preminger, y *La tentación vive arriba* (1955), de Billy Wilder.

El nuevo procedimiento técnico y Marilyn Monroe demostraron ser una combinación lo bastante exitosa para resucitar las finanzas de la compañía, pero no lograron compensar la marcha de directores tan importantes como Kazan, Mankiewicz y Hawks, ni tampoco el aparente declive en la calidad y el prestigio de las producciones de Fox. El continuo énfasis en el Scope y el color le dieron al estudio una imagen más exuberante y superficial, que le granjeó unos pocos premios principales (en marcado contraste con los años anteriores a 1950). Los romances y las aventuras ambientados en escenarios extranjeros o exóticos, y muy a menudo adaptados de novelas populares, hicieron de muchas de las producciones más costosas de Fox productos menos interesantes de lo que cabía esperar dada la naturaleza de cada conjunto. El estudio sufría de una falta de escritores y directores creativos, así como de la ausencia de un liderazgo ejecutivo, particularmente tras la marcha de Zanuck en 1956. (Le siguió Buddy Adler como jefe de producción.) La presencia de estrellas principales podía mejorar el valor de las películas en la taquilla, pero no podía salvarlas.

Cuando el estudio comenzó a perder dinero a finales de los cincuenta y los costes de *Cleopatra* se desbordaron desastrosamente en 1961, volvieron a llamar a Zanuck como presidente de la compañía (para reemplazar a Skouras). Con la ayuda de su hijo Richard Zanuck como jefe de producción, se dedicó inmediatamente a reducir el personal y los gastos y a desarrollar proyectos poco comprometidos, tal como lo hiciera cuando llegó por primera vez al estudio veintisiete años antes. Fue capaz de finalizar *Cleopatra* y estrenarla, y el espectacular éxito de taquilla de *Sonrisas y lágrimas* ayudó a poner al estudio en órbita durante los sesenta. Ciertamente, durante este período Fox pasó de uno extremo al otro como ningún otro estudio de Hollywood. El renacimiento de los sesenta se interrumpió en 1969 y 1970 debido a unos fracasos rotundos que empujaron a la compañía a los números

rojos y que condujeron a la marcha definitiva de Zanuck padre e hijo. En los setenta, la marea volvió a cambiar durante la nueva gerencia de un equipo encabezado por Dennis Stanfill, presidente del consejo, y con el jefe de producción Alan Ladd Jr., que renunció a mediados de los setenta cuando la compañía volvió a tener problemas. Ladd respaldó a George Lucas y su *Guerra de las galaxias*, y luego se retiró para formar su propia Ladd Company en 1979.

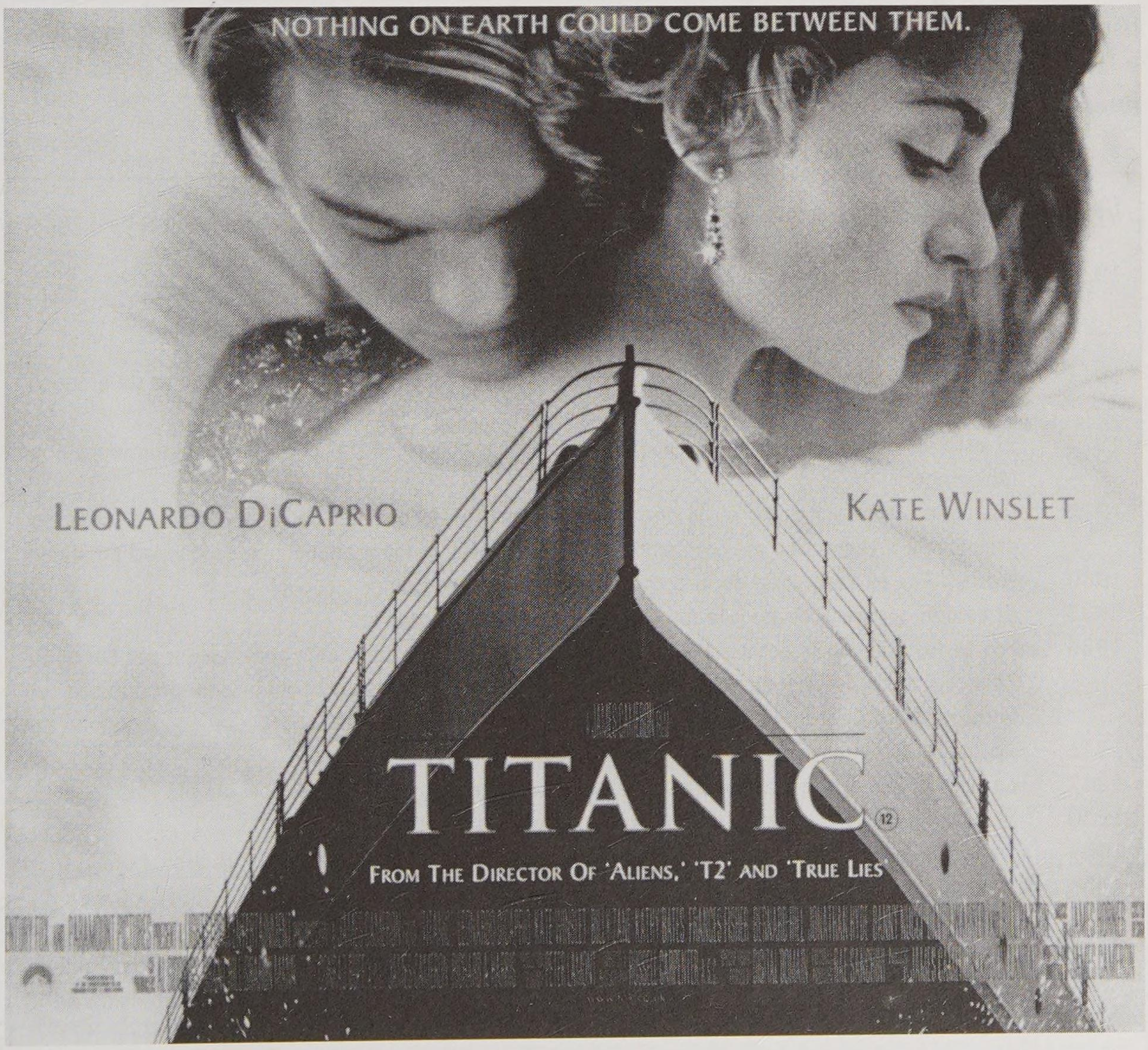
Pero a lo largo de los setenta era más fuerte en éxitos que en producciones de gran calidad y ganó pocos premios u Oscar importantes. Tras la compra de Fox por el magnate Marvin Davis, con Alan Hirschfield como jefe de estudio y Sherry Lansing como la primera mujer a cargo de la producción en una *major* de Hollywood, la compañía tuvo pocos éxitos y algunas películas de calidad mediocre. Lansing se fue en diciembre de 1982. Hirschfield la siguió un año más tarde, y a comienzos de 1985 Marvin Davis vendió su parte de la compañía a un magnate de la prensa, Rupert Murdoch, tras experimentar enormes pérdidas. El presidente de la compañía, Barry Diller, pronto logró reconvertir el estudio y comenzó a obtener ganancias una vez más a finales de los ochenta, si bien los resultados no fueron tan buenos como hacía falta. Un nuevo jefe de estudio, el realizador Joe Roth, fue contratado en 1989 para incrementar la producción cinematográfica, y tuvo un buen comienzo con el éxito de *La jungla 2: Alerta roja* y principalmente con el sorprendente triunfo de *Solo en casa* en 1990. Sin embargo, gran parte de la energía de Murdoch y Diller durante esos años se concentró en el desarrollo de una nueva red de televisión en Estados Unidos, conocida como Fox Broadcasting. Pero el éxito de los negocios cinematográficos y televisivos se vio eclipsado por el enorme peso de una deuda contraída por la compañía asociada de Murdoch, News Corporation, que se enfrentó a un futuro incierto tras ser duramente golpeada por la recesión de comienzos de los noventa.

El estudio luchó durante un tiempo, tal como lo hizo News Corp. *Solo en casa 2. Perdido en Nueva York* (*Home Alone 2: Lost in New York*, 1991), de Chris Columbus, fue el único gran éxito de la compañía, lo cual forzó la marcha tanto de Joe Roth como de Barry Diller en 1992. Como resultado, durante un breve período el mismo Rupert Murdoch tuvo que involucrarse estrechamente en la dirección del estudio, más como un magnate de los viejos tiempos que como un millonario mediático moderno. Su preferencia por el entretenimiento familiar y el cine más popular, y básicamente su visión anticuada y conservadora, también se asemejaban a las actitudes de los jefes de estudio del pasado, en cierta manera reñido con el entorno más liberal del Hollywood actual.

En este sentido, fue apropiado que el siguiente gran éxito del estudio fuera una comedia de Robin Williams, *Sra. Doubtfire, papá de por vida* (*Mrs. Doubtfire,* 1993), de Chris Columbus, seguida por *Speed*, de Jan de Bont, en 1994. Desafortunadamente, muchas de las otras superproducciones, como el film protagonizado por Schwarzenegger *Mentiras arriesgadas* (*True Lies*, 1994), de James Cameron, fueron demasiado costosas y por lo tanto no consiguieron beneficios. Del mismo modo, otras realizaciones de alto presupuesto como *Volcano*, de Mick Jackson, y *Speed 2* (*Speed 2: Cruise Control*), en 1996, de Jan de Bont, prácticamente anularon el apabullante éxito de *Independence Day*, de Roland Emmerich, el mismo año. Así, resultó sorprendente que el estudio respaldara la que se consideró como la más costosa producción de Hollywood jamás realizada: *Titanic*, de James Cameron, en 1997. (Si bien alcanzó un coste final de unos 200 millones de dólares, los gastos fueron compartidos con Paramount y, de todos modos, si consideramos la inflación,

la producción que hizo Fox de *Cleopatra* en 1963, de unos 40 millones, en realidad costó más cara.)

Desde luego, *Titanic* resultó ser un espectacular éxito mundial que dio un enorme impulso a la comañía y que despuntó en los Oscar, con un total de 11 premios, incluyendo el de mejor película y mejor director. Mientras tanto, el despiadado estilo de adquisición de empresas de Murdoch lo llevó a expandir su imperio mediático mundial para mantenerse a la altura de sus principales rivales en Hollywood. Las nuevas adquisiciones durante los noventa cubrieron un espectro que abarcó desde la compra del equipo de baseball de los Dodgers, de Los Ángeles, y los derechos de emisión de la liga nacional de fútbol, hasta inversiones en Lejano Oriente, un intento por irrumpir en nuevos mercados como China y la compra de canales adicionales de televisión en Estados Unidos, como New World Communications. La mayor parte de las inversiones, no obstante, se orientaron a la compra de viejos canales dedicados a la familia. A finales de los noventa fue lento para involucrarse en las nuevas compañías de internet y, por consiguiente, se vio menos dañado que los otros estudios por el colapso de las punto com, como AOL Time Warner, que sufrió un severo revés en 2001-2002.



Póster de *Titanic*.

Durante esos mismos años el estudio estrenó una estable, aunque poco imaginativa, cadena de éxitos como *Náufrago* (*Cast Away*), de Robert Zemeckis; *X-Men*, de Bryan Singer; y *Esta abuela es un peligro* (*Big Momma's House*), de Raja Gosnell, en 2000, al igual que la nueva versión de *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*), de Tim Burton, y *Dr. Dolittle 2* (*Dr. Dolittle 2*, 2001), de Steve Carr. Sin embargo, sufrió un duro golpe durante la recesión económica general, una disminución en la publicidad y la caída en la bolsa durante 2001-2002, y debió hacer un recorte masivo por un valor de más de seis mil millones de dólares, relacionados con la televisiva Gem Star (en Estados Unidos) y sus negocios con la televisión de pago en Alemania e Italia, lo cual también comprendía algunos contratos en el área deportiva por los que la compañía había pagado demasiado dinero. Con todo, sus películas de entretenimiento siguen presentando un panorama positivo gracias a éxitos como *La edad de hielo* (*Ice Age*), de Chris Wedge y Carlos Saldanha, *Minority Report*, dirigida por Steven Spielberg, y el hasta entonces último capítulo de *Star Wars Episodio II. El ataque de los clones* (*Star Wars. Episode II: Attack of the Clones*), de George Lucas, junto con series de televisión como *Los Simpson* y *Buffy la cazavampiros*.

Una ligera reducción en la deuda de la compañía la dejó en 8,7 mil millones de dólares, pero Murdoch igualmente continuó pensando en el futuro con optimismo: «El pasado año fiscal fue un momento de condiciones operativas extremadamente difíciles en los mercados y las economías del mundo entero, lo cual hace que el crecimiento que hemos logrado sea mucho más significativo».

Cronología del estudio

1914	William Fox crea su propia compañía productora y distribuidora, la Box Office Attractions Film Rental Company.
1916	La compañía en expansión es rebautizada como Fox Film Corporation.
1917	Fox Films se muda al nuevo estudio Sunset en Hollywood y traslada sus operaciones de producción principales de la Costa Este a la Costa Oeste.
1927	El estudio es pionero en la introducción del rodaje sonoro, a través de su procedimiento Fox Movietone.
1929	Fox tiene buena actuación en la primera ceremonia de los premios de la Academia; obtiene los premios de mejor actriz, mejor director, mejor fotografía, guión y producción de calidad artística.
1930	William Fox es despedido de la compañía que él mismo fundó.
1933	El estudio gana el premio a la mejor película por *Cabalgata.*
1935	Fox se fusiona con la pequeña pero exitosa 20th Century Productions encabezada por Darryl F. Zanuck y Joseph Schenck. Zanuck reemplaza a Winfield Sheehan como jefe de producción en la nueva 20th Century-Fox.
1941	Spyros P. Skouras es nombrado presidente.
1947	*La barrera invisible* gana el Oscar a la mejor película.
1950	El estudio vuelve a ganar el premio máximo por *Eva al desnudo.*
1953	Fox estrena *La túnica sagrada*, la primera producción en Cinemascope; es un gran éxito.
1956	Zanuck renuncia para convertirse en productor independiente y estrena sus films a través de Fox. Buddy Adler lo sucede como jefe de producción.
1962	La compañía atraviesa una crisis financiera y llaman a Zanuck para que regrese como presidente, reemplazando a Skouras. Richard Zanuck, hijo de Darryl, es designado vicepresidente a cargo de la producción.

1965	*Sonrisas y lágrimas* es un éxito de proporciones gigantescas y gana el Oscar a la mejor película.
1971	Richard Zanuck es despedido, seguido al poco tiempo por su padre. El ejecutivo Dennis C. Stanfill se convierte en el nuevo director de la compañía.
1974	Stanfill lleva al productor Alan Ladd hijo como director del estudio.
1977	La compañía recibe un gran impulso debido al éxito de taquilla de *La guerra de las galaxias,* del productor y director George Lucas.
1979	Ladd se marcha para formar su propia compañía independiente.
1980	El estudio tiene otro gran éxito con *El imperio contraataca*, primera secuela de *La guerra de las galaxias.*
1981	El magnate del petróleo Marvin Davis compra Fox.
1982	La compañía queda en rojo a pesar de una cantidad de éxitos como *Porky's, Veredicto final* y, sobre todo, *El retorno del Jedi*, que impulsa a Fox al puesto número uno en la taquilla con un 21% en el valor de las acciones en el mercado norteamericano en 1983.
1985	Tras experimentar enormes pérdidas, Davis vende su parte al magnate australiano de los periódicos Rupert Murdoch. Barry Diller, contratado por Davis en 1984, se queda como presidente y director ejecutivo.
1989	Joe Roth es contratado como nuevo jefe de producción.
1990	*Solo en casa* es un gran éxito.
1991	A final de año, Joe Roth se marcha y es reemplazado por Peter Chernin como jefe de operaciones. Barry Diller también se va.
1996	Murdoch incrementa su imperio televisivo con la compra de New World Communications por 2,5 mil millones de dólares, lo cual representa una compañía productora televisiva y diez canales de televisión adicionales.
	Bill Mechanic es contratado como nuevo presidente de Fox Filmd Entertainment. *Independence Day* es un éxito rotundo.
1997	*Titanic* (cofinanciada por Paramount) tiene un espectacular éxito en todo el mundo y en los premios de la Academia, lo cual impulsa las ganancias de la compañía.
2000	Mechanic dimite y es reemplazado por dos ejecutivos de Fox, promovidos desde dentro de la compañía como presidentes conjuntos: Tom Rothman y James Gianopulos.
2002	News Corp anuncia una enorme devaluación de más de seis mil millones de dólares, lo cual refleja algunas malas inversiones en años previos.
2003	La compañía paga 6,6 mil millones de dólares para obtener una participación en Hughes Electronics, dueña de la cadena satélite Direc TV. Con más de once millones de suscriptores en EE. UU. y Latinoamérica, la adquisición llenará un significativo vacío en la cadena global de Rupert Murdoch, pero añadirá unos 4,5 mil millones a las ya sustanciales deudas de News Corp. *X2,* la secuela de *X-Men*, es un gran éxito. Ambos films fueron dirigidos por Bryan Singer y se basan en los populares personajes de la tira cómica.

Los estrenos

William Fox comenzó como productor en 1914, y ya en 1917 estrenaba 70 largometrajes al año. Durante los años veinte redujo la cantidad de realizaciones para impulsar unas producciones de mejor calidad, incluyendo prestigiosos westerns, dramas y los primeros musicales sonoros, como el enormemente popular *Un plato a la americana* (1929), de David Butler. El estudio dependió de los musicales para recuperarse de la Depresión, pero a finales de los treinta se diversificó bajo la dirección de Darryl F. Zanuck. Fox fue el primer estudio princi-

pal en embarcarse en un programa sustancial y continuo de rodaje en Technicolor, que inició en 1938-1939 con una mezcla de westerns, musicales y dramas que reflejaban el interés especial de Zanuck por la temática y la ambientación norteamericanas. Tras el fracaso de taquilla de *Wilson* (1944) fue perdiendo interés en el color, y se volcaron a la realización de cine negro o de problemas sociales. A comienzos de la década de los años cincuenta, la introducción del Cinemascope ayudó a revitalizar la fortuna del estudio con una variedad de dramas y películas de época. Durante los sesenta, Fox filmó algunas de sus producciones más lujosas y costosas, mediante el procedimiento Todd-AO en 70 milímetros.

Tras ganar la batalla contra el Trust en 1913, William Fox pronto comenzó a producir (y distribuir) sus propias películas por primera vez. Tal como se refleja en las primeras producciones, le atraían particularmente los dramas contemporáneos tales como *Life's Shop Window* (1914). A medida que la producción se expandía, William Fox siempre buscó nuevos ambientes más apropiados para filmar, y las historias eran a menudo proporcionadas por su mujer, Eve Leo, que era una lectora ávida. «Ella le contaba una historia que había leído y al día siguiente, cuando él iba al estudio, hablaba de ella con el taquígrafo, o quizá se la contaba al director y entre ellos le daban continuidad... Duante cinco años nadie supo el trabajo que hacía ella.» (Citado en *Upton Sinclair Presents William Fox.*)

Tras estrenar 39 largometrajes entre 1914 y 1915, el total ascendió a 51 en 1916, pues en aquellos momentos el estudio trabajaba sobre una gran variedad de temas con el fin de hacer mejor uso del talento de cada una de sus estrellas. Después del exitoso lanzamiento de Theda Bara, el estudio continuó brindándole a la actriz una apropiada variedad de papeles exóticos. William Farnum fue asignado a las películas de acción y ocasionalmente a algunos westerns. Valeska Suratt apareció en dramas como *The Soul of Broadway* (1915), de Herbert Brenon, y *The Straight Way* (1916), de Will S. Davis; *A Daughter of the Gods* (1916), de Herbert Brenon, fue una película de época ambientada en la antigüedad, que se ajustó perfectamente al talento de la estrella australiana de la natación Annette Kellerman [cuya vida fue llevada a la pantalla por MGM en *La primera sirena* (*Million Dollar Mermaid*), de Mervyn LeRoy, en 1952, protagonizada por la nadadora Esther Williams].

Hacia 1917 el estudio estrenaba la impresionante cantidad de 70 largometrajes al año y mantuvo esta prolífica producción durante unos cuantos años. Con el fin de mantener este nivel de realización, la compañía había transferido la mayor parte de sus actividades cinematográficas a la Costa Oeste, y continuaba consultando distintas fuentes para conseguir temas originales (ya no dependía de la señora Fox). En 1917, el año en que Tom Mix fue contratado por Fox, la variedad seguía siendo el factor clave de la producción del estudio. Había fantasías infantiles, tales como *Aladdin and the Wonderful Lamp*, y *Jack and the Beanstalk*, codirigidas por los hermanos Franklin (Sidney y Chester) y con Francis Carpenter como estrella. También continuaban los films protagonizados por Theda Bara, incluyendo *Camille* y *Madame Du Barry*, ambas dirigidas por J. Gordon Edwards, mientras que William Farnum apareció en *The Scarlet Pimpernel*, de Richard Stanton, e *Historia de dos ciudades* (*A Tale of Two Cities*), excelentemente dirigida por el británico Frank Lloyd. También en 1917 Raoul Walsh dirigió a Farnum en *The Conqueror*, una biografía de Sam Houston, el legendario líder tejano, y a su hermano menor George Walsh —a quien también se promocionaba como actor principal de acción para Fox— en algunos films notables. Entre ellos, *The Honor System*, un drama contemporáneo que proclamaba la reforma penal, y una comedia que fantaseaba acer-

ca de las películas, *This is the Life*. (Algunos años más tarde, George obtuvo el papel protagonista en *Ben-Hur*, de Goldwyn Company, pero cuando la compañía se convirtió en parte de la nueva MGM en 1924, lo reemplazaron por Ramón Novarro.)

A principios de los años veinte, el estudio disminuyó la cantidad de estrenos a alrededor de uno a la semana, o 50 al año, y mantuvo este nivel hasta los años treinta. A finales de los veinte, destacaba la gran calidad de las películas de Fox, y la compañía realizaba sus películas en dos estudios diferentes, el viejo terreno en la avenida Western y otro estudio recién construido (de sonido) de Fox Movietone en las afueras de Westwood.

Con estrellas de western tales como Tom Mix y Buck Jones, junto con las estrellas de «acción» William Farnum, George Walsh, George O'Brien y Victor McLaglen, y un equipo sólido de grandes directores de exteriores que incluía a John Ford, Raoul Walsh, W. S. «Woody» van Dyke y William Wellman, no resulta sorprendente que Fox hiciera una contribución muy importante al género del western durante este período. Además, Fox tenía un interés especial por otro tipo de películas de acción y aventura, siempre en torno a unas temáticas norteamericanas, tanto contemporáneas como históricas. Esto se vio posteriormente reforzado a partir de la introducción del sonido, cuando el acento estadounidense resultó menos aceptable en la boca de unos personajes extranjeros. (Es difícil imaginar a Janet Gaynor o a Charles Farrell repitiendo sus papeles en la versión sonora de *El séptimo cielo*, por ejemplo, y de hecho el remake de 1937 impulsó la carrera de la actriz francesa Simone Simon, que estuvo contratada por Fox por un breve período.)

La prueba de una mejoría general en la calidad de las producciones de Fox puede verificarse en dos westerns prestigiosos de John Ford, *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924) y *Tres hombres malos* (1926), y en una gran variedad de películas románticas y de dramas que se realizaron durante los años posteriores los nuevos directores de Fox: Murnau, Borzage y Walsh (este último, había regresado al estudio tras un período de ausencia). *Napoleon's Barber*, un imaginativo corto concebido por John Ford, y *En el viejo Arizona* (*In Old Arizona*), un western de Raoul Walsh (que terminó Irving Cummings tras el accidente de Walsh), demostraron las posibilidades más interesantes del rodaje sonoro en 1928. (Ambas hicieron uso del equipo Fox Movietone originalmente desarrollado para filmar los primeros rollos sonoros de noticias.) Tal como Alexander Walker señala en *The Shattered Silents:*

> Por primera vez las voces y los sonidos naturales aparecían fusionados de manera natural e inventiva en unos films ambientados generalmente en exteriores... La autenticidad de los paisajes se combinaba con los sonidos naturales, que añadían verosimilitud y variedad al tono y a los personajes... Hoy en día suena sencillo: en ese momento fue una revelación.

Otro western de Walsh fue seleccionado para demostrar la calidad del procedimiento 70 milímetros Grandeur en 1930. *La gran jornada* (*The Big Trail*) estaba protagonizada por un joven John Wayne, pero con su fracaso arrastró también el interés especial que había tenido Fox por el western, si bien George O'Brien siguió progatonizando westerns B a comienzos de los treinta. Al mismo tiempo Fox, junto con los demás estudios, volvió su atención a un nuevo género sonoro, la película musical. La compañía tuvo el mayor éxito del período con uno de sus primeros musicales, *Un plato a la americana,* e intentó el procedimiento Grandeur, aunque con menos éxito, en *Happy Days*, más tarde ese mismo año.

Cuando el atractivo inicial de las películas sonoras se desgastó, Fox fue uno de los estudios a los que más afectó la Depresión. La más clara indicación de que el sonido a solas no podía seguir atrayendo grandes cantidades de espectadores pudo verse en el fracaso de muchos musicales que, en general, no eran más que espectáculos escénicos filmados. Así, Fox redujo en forma drástica el número de musicales entre 1931 y 1932, mientras que el número total de estrenos también cayó en 1932 y 1933 por primera vez desde comienzos de los años veinte. Un nuevo intento por economizar en la producción de largometrajes comenzó a finales de 1931, cuando el estudio fue reorganizado, con Winfield Sheehan a cargo de la docena de películas en producción y Sol Wurtzel coordinando las de serie B. El productor pionero Jesse Lasky, que había sido despedido de Paramount, se unió a ellos en Fox durante tres años (1933-1935), mientras que otros de los productores eran Sol Lesser, a cargo de westerns de serie B, y John Stone, que fue asignado como responsable de la serie B más exitosa y duradera del estudio, el ciclo de Charlie Chan. Esto había comenzado a principios de 1931, cuando el sueco Warner Oland apareció por primera vez en la pantalla como el inescrutable detective oriental —basado en un detective chino-estadounidense llamado Chang Apana— en *Eran trece* (*Charlie Chan Carries On*), de Hamilton MacFadden. Cuando Oland murió en 1938, después de 16 apariciones en películas de Chan, Sidney Toler continuó en su lugar durante cuatro años más en 11 títulos. (La vida del rival japonés del señor Chan, Míster Moto, interpretada por el húngaro Peter Lorre, fue interrumpida en 1939 durante tres años debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Fue reemplazado por un sabueso británico, más apropiado para la época, el eminente Sherlock Holmes, interpretado por Basil Rathbone; las mejores entregas de la serie fueron las dos primeras producidas por Fox, luego la compró Universal y la actualizó y continuó a lo largo de los cuarenta.)

Un nuevo tipo de musical más sofisticado llegó cuando el género volvió a imponerse en Hollywood entre 1933 y 1934, y Fox no tardó en asumirlo. Las nuevas estrellas de los musicales del estudio eran Shirley Temple y Alice Faye, y durante el resto de los treinta Fox produjo musicales y largometrajes con canciones a un ritmo tal que su promedio superó ampliamente el tercio de los estrenos totales. El nuevo jefe de producción Darryl F. Zanuck no sólo continuó promoviendo a Shirley Temple y Alice Faye, sino que añadió a la lista del estudio nuevas estrellas musicales tales como Sonja Henie y Don Ameche y, a comienzos de los cuarenta, a Betty Grable y Carmen Miranda.

En general, los musicales encajaban bien con el interés de Zanuck por las temáticas estadounidenses y ayudaron a devolver las ganancias al estudio a finales de los treinta. Pero hacia el período 1938-1939, Zanuck estaba preparado para elevar la producción del estudio, demostrando un primer compromiso real con la filmación en color y un particular interés por las biografías, que comprendían distintos géneros. Al mismo tiempo redujo el número de musicales, y la mayoría de los que se hicieron se filmaron en Technicolor y resultaron ser buenas películas convencionales, que generaron dinero durante los cuarenta. Zanuck también se volvió hacia el western, un género que se había postergado durante bastante tiempo, y comenzó con *Tierra de audaces* a finales de 1938, seguida por *Corazones indomables* (1939) y otras en color. El interés de Zanuck por el western continuó a lo largo de los cuarenta, mientras que en esa misma década se exploraron los temas sociales en muchas de las películas del estudio en blanco y negro, entre las cuales la muy notable *Las uvas de la ira* y *The Ox-Bow Incident* (1943). Fox también fue líder de la industria en la producción de sofistica-

dos thrillers y *films noir*, que solían ser muy estilizados y presentaban temáticas sociales, como en *La casa de la calle 92* (*The House on 92nd Street*, 1945), de Henry Hathaway, y *El justiciero* (*Boomerang*, 1947), de Elia Kazan. (Fox, el más consistente de los estudios, hizo un promedio de tres películas al año en estos géneros durante 1945-1951.) Muchas de las mejores películas de Fox durante la década se concentraron en estos géneros clave (thrillers, *films noir* y películas de temática social), dirigidos por un grupo de sólidos directores que incluían a los veteranos John Ford, Fritz Lang, Henry King y Henry Hathaway, así como a los relativos novatos Elia Kazan, Joseph L. Mankiewicz y Otto Preminger.

A diferencia de los años treinta, cuando Fox producía grandes cantidades de películas de una calidad diversa, la producción en los cuarenta fue de un estilo en general más cuidado. Después de producir un promedio de 50 largometrajes al año a finales de los treinta, el número cayó a comienzos de los cuarenta, y luego hubo un decidido recorte en 1943. Las restricciones de la guerra y la pérdida de estrellas como Tyrone Power y Henry Fonda debido al reclutamiento, ofrecieron un momento oportuno para abandonar por completo la realización de películas de serie B en favor de otra mejora en la calidad de las demás producciones. Si bien hubo muchas fluctuaciones entre uno y otro año, el estudio continuó manteniendo su nuevo nivel promedio de alrededor de 30 películas al año hasta comienzos de los sesenta.

A comienzos de los cincuenta una vez más se produjeron cambios en el tipo de películas producidas por Fox, que adoptó el color y luego el Cinemascope, y perdió a muchos de sus principales directores de los cuarenta. El énfasis se ponía en películas que encajaran mejor con la pantalla panorámica. Hubo importantes dramas contemporáneos como *Creemos en el amor* (*Three Coins in the Fountain,* 1954), de Jean Negulesco; *La colina del adiós* (*Love Is a Many Splendoured Thing*, 1956), de Henry King; y *Vidas borrascosas* (*Peyton Place,* 1957), de Mark Robson. También hubo musicales, westerns y especialmente espectáculos de época, tales como *La túnica sagrada; Deseada* (*Desiree*), de Henry Koster; *El príncipe valiente* (*Prince Valiant*), de Henry Hathaway, ambas de 1954; *Demetrius y los gladiadores* (*Demetrius and the Gladiators*), de Delmer Daves; y *Sinuhé, El egipcio* (*The Egyptian*), de Michael Curtiz, todas de 1954. Hacia finales de los cincuenta el estudio había perdido la identidad particular tan cuidadosamente desarrollada por Zanuck en los años anteriores.

En los sesenta, Fox fue la última compañía que revitalizó los grandes y coloridos musicales hollywoodienses de los años de posguerra, pero se vio pronto desalentada por una cantidad de costosos fracasos. Al estudio le fue mejor con un nuevo género recategorizado: la ciencia ficción. Probaron suerte ocasionalmente en lo fantástico y futurista con títulos tan precoces como *The Last Man on Earth* (1924), de John G. Blystone, y *Una fantasía del porvenir* (*Just imagine,* 1931), de David Butler, y nuevamente en los cincuenta cuando *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise, representó uno de los más memorables y adultos ejemplos del género, aunque no fue sino hasta finales de los sesenta que el estudio comenzó a disfrutar de éxitos a través de la ciencia ficción. El primero fue *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, 1968), de Franklin J. Schaffner, y sus secuelas; a ello siguió *La guerra de las galaxias* y sus dos secuelas, y luego *Alien, el octavo pasajero* (en 1979), de Ridley Scott. Tras un período de siete años, Fox volvió a acudir a la oficial de vuelo Ripley (interpretada por Sigourney Weaver), la única sobreviviente de la tripulación espacial original, y tuvo su mayor triunfo en 1986 con *Aliens (El regreso)* (*Aliens*), de James Cameron. Las posteriores secuelas, de 1992 y 1997, tuvieron menos éxito.

El color y la pantalla panorámica

William Fox tenía un interés especial en el sonido y experimentó brevemente con el nuevo procedimiento de pantalla panorámica en 70 milímetros (Grandeur), si bien en general dio poca importancia al color. (Las dos producciones en Grandeur fueron el musical multiestelar *Happy Days*, filmado en 1929, y *La gran jornada*, protagonizada por John Wayne, en 1930.) A diferencia de los demás estudios principales, que utilizaban el nuevo Technicolor bicrómico, sobre todo para los musicales, durante 1929-1930, Fox filmó *Un plato a la americana* en Multicolor y utilizó este procedimiento de corta vida para las secuencias de algunas películas más. Cuando el mejorado Technicolor tricrómico se volvió asequible, una vez más el estudio fue inicialmente lento en responder. Fox introdujo secuencias en Technicolor por primera vez para el musical de Shirley Temple *La pequeña coronela* (*The Little Colonel*, 1935), de David Butler, y más tarde ese año Winfield Sheehan planificó filmar el primer largometraje en color del estudio, *Ramona*, con la joven Rita Hayworth en su debut como protagonista. Sin embargo, cuando Zanuck asumió su puesto quitó a Hayworth de la película y no fue lo suficientemente visionario como para darle otro papel; pocos años más tarde se arrepintió de ello, cuando la vio convertirse en la gran estrella de Columbia.

Anteriormente, Zanuck había sido uno de los primeros en aceptar el Technicolor a finales de 1933, utilizándolo para las secuencias finales de *La casa de Rothschild* (*The House of Rothschild*), de Alfred L. Werker, que 20th Century-UA estrenó a comienzos de 1934. El tema de *Ramona*, un drama romántico ambientado en el sur de California en la década de 1870, le resultó atractivo a Zanuck para su primer largo en color, y destinó los papeles principales a dos de las nuevas estrellas de 20th Century Fox: Loretta Young y Don Ameche. Zanuck mantuvo al director original, Henry King, que permaneció como el principal director contratado del estudio y que llevó a cabo otros proyectos en color durante los años siguientes. Compartía con Zanuck el interés especial por los temas estadounidenses y le gustaba filmar en exteriores, lejos de los estudios siempre que fuera posible.

El segundo largometraje en color de Fox, *Eso que llaman amor*, protagonizado por Henry Fonda y Annabella, se filmó en escenarios naturales de Irlanda e Inglaterra a finales de 1936. Si bien la historia era anticuada y el guión algo débil, se vio redimida por la impactante fotografía de Ray Rennahan. El tema de las carreras de caballos continuó siendo explotado en Estados Unidos con *Kentucky* (1938), de David Butler, una vez más con la encantadora Loretta Young, además de la actuación ganadora del Oscar de Walter Brennan.

En 1938 la filmación en Technicolor comenzaba a extenderse en Hollywood. MGM produjo su primer largometraje, *Enamorados* (*Sweethearts*), de W. S. van Dyke, mientras que los cuatro estrenos de Warner Bros. incluyeron la vivaz y colorida (y también onerosa) *Robin de los bosques*. Zanuck respondió invirtiendo más en la filmación en color a finales de 1938, alentado por el éxito de taquilla de *Kentucky*.

Ciertamente, fueron Zanuck y Fox quienes demostraron el mayor compromiso de todos los estudios de Hollywood con el Technicolor durante esos primeros años entre 1939 y 1944, realizando un promedio de unos seis largometrajes al año. El color se adaptaba particularmente a las temáticas estadounidenses que agradaban a Zanuck, incluyendo las películas de época, los westerns y los musicales para promocionar a sus estrellas principales Faye, Grable y Gene Tierney, Power, Ameche y Fonda, y era particularmente efectivo para el rodaje en exteriores. (Los primeros éxitos en Technicolor fueron filmados en exteriores:

The Trail of the Lonesome Pine, de Wanger/Paramount en 1936, y *Kentucky*, de la misma Fox, seguida por *Tierra de audaces*, estrenada a comienzos de 1939 y dirigida por Henry King.)

Si se observan en conjunto, las primeras y precoces producciones en Technicolor del estudio comprenden un amplio rango histórico, y sobre todo *geográfico* de Estados Unidos, y utilizan una gran variedad de ambientaciones, tanto de estudio como de exteriores, que en muchos casos se presentaban en la pantalla por primera vez en color. Estaba la Guerra de la Independencia de Estados Unidos según la experimentaron los colonos de la región del valle del Mohawk, en la región superior del estado de Nueva York, en *Corazones indomables*; la suerte desigual de un circo ambulante en el oeste del estado de Nueva York en la década de 1840 en *Chad Hanna* (1940), dirigida por Henry King; la vida del compositor Stephen Foster en Kentucky, Pittsburgh y Nueva York en la mitad del siglo, en *Swanee River* (1939), de Sidney Lanfield. Hubo westerns que trataron sobre la época posterior a la Guerra Civil, tales como *Tierra de audaces* y *La venganza de Frank James* (1940), ambientadas en Missouri y en el Oeste; la construcción del telégrafo aparecía en *Unión Pacífico* (*Western Union*, 1941), de Fritz Lang, y comprendía desde Omaha y Nebraska hasta Salt Lake City; la California de la década de 1870 fue retratada en *Ramona*, y los locos años noventa en musicales como *Hello Frisco, Hello* (1943), de H. Bruce Humberstone, y *Mi chica favorita* (*My Gal Sal*, 1942), de Irving Cummings. El mismo acercamiento se utilizó para el siglo XX con *Wilson*, ambientada en Princeton, Nueva Jersey y Washington; los primeros años del cine en California en *Hollywood Cavalcade* (1939), de Irving Cummings; y temáticas tan contemporáneas como las de *To the Shores of Tripoli* (1942), de H. Bruce Humberstone, filmada en la base marina de San Diego, y *Que el cielo la juzgue*, situada en Nuevo México y Maine. Esta selección apenas representa algunos de los mejores ejemplos.

Para que el público comprendiera fácilmente el tipo de ambientación que podían esperar ver retratada en cada película, los nombres de los lugares a menudo se ofrecían en forma prominente en los títulos de las películas: *Kentucky* y *Maryland* (1940), esta última de Henry King, *Home in Indiana* (1944), *Se necesitan maridos* (*Moon over Miami*, 1941), *Greenwich Village* (1944), de Henry Hathaway, y *Coney Island* (1943), de Walter Lang, *Nob Hill* (1945), de Hathaway, y *Secretaria brasileña* (*Springtime in the Rockies*, 1942), de Irving Cummings. Esta estrategia incluía unos pocos temas latinoamericanos, a los que se recurría de acuerdo con el devenir de las relaciones interamericanas, y también para dar roles protagonistas a Carmen Miranda, que apareció por primera vez en *Serenata argentina* (*Down Argentine Way*, 1940), de Irving Cummings, seguida por *Aquella noche en Rio* (*That Night in Rio*), también de Cummings, y *A La Habana me voy* (*Weekend in Havana*), de Walter Lang, estas últimas de 1941.

Si bien predominaban los musicales, llenos de los colores brillantes e intensos que le gustaban a Zanuck, el estudio también utilizó el color en otras producciones. Éstas supusieron para muchos directores principales la oportunidad de trabajar por primera vez con Technicolor. En el caso de Ford, Lang y Busby Berkeley, también aparecen estrechamente identificados con el cine en blanco y negro de los treinta, y sus escasas incursiones en el color fueron injustamente ignoradas. *Corazones indomables* de John Ford, por ejemplo, fue un western bellamente realizado, que protagonizaron Henry Fonda y Claudette Colbert. Fue un éxito de público en su momento, pero luego fue eclipsado por las más conocidas películas del director en blanco y negro, tales como *La diligencia* (1939, para UA), *El joven Lincoln* (1939) y *Las uvas de la ira*. Asimismo, *La venganza de Frank James*, de Fritz Lang, aprove-

chaba una variedad de impactantes exteriores y un efectivo aunque discreto Technicolor (gran parte del film transcurría de noche). Si bien eran muy diferentes a sus otras películas de los treinta, el acercamiento de Lang reflejaba su particular atracción por la cultura estadounidense y por la verdadera historia del Oeste. Introdujo algunos temas sociales en *La venganza de Frank James* —por ejemplo, abogando por el derecho de los individuos frente al poder del ferrocarril—, lo cual lo convirtió en uno de los primeros en reconocer las posibilidades de un nuevo tipo de western adulto, tres años antes de la película más conocida de Fox, *The Ox-Bow Incident* (también protagonizada por Henry Fonda).

Si bien la primera incursión de Ernst Lubitsch en el color con *El diablo dijo no* (1943) fue una trivialidad ligera y desconcertante, Busby Berkeley alcanzó su punto más imaginativo y original con *Toda la banda está aquí* (*The Gang's All Here,* 1943). Allí demostró que podía asombrar tanto con el color (y con Carmen Miranda) como lo había hecho con sus más conocidas películas monocromas en Warner Bros. diez años antes. Rouben Mamoulian, que dirigió el primer largometraje en Technicolor, *La feria de la vanidad*, en 1935, no tuvo la posibilidad de volver a trabajar en color hasta que Zanuck le dio la oportunidad de demostrar sus cualidades como estilista del color con la nueva versión de *Sangre y arena* (1941). Tyrone Power y Linda Darnell eran las estrellas de Fox, pero para Rita Hayworth, que había regresado a Fox después de cinco años (durante los cuales fue cedida a Columbia), la película marcó su primera e impactante aparición en color y un paso importante en su ascenso al estrellato en la década de los cuarenta.

John Stahl, como Busby Berkeley, aparece a menudo identificado con el blanco y negro de los treinta, en su caso con el género de «películas de mujeres». Cuando se le dio la primera oportunidad de trabajar en Technicolor para Fox, demostró la eficacia de su acercamiento con la entretenida *Que el cielo la juzgue*, protagonizada por Gene Tierney. Fue el mayor éxito del estudio en Technicolor en los cuarenta, y también ofreció al director de fotografía Leon Shamroy la oportunidad de demostrar su experiencia y ganar un Oscar por este inusual drama contemporáneo en color.

Como parte de su extenso programa de filmación en color, Zanuck organizó el equipo de directores de fotografía, directores artísticos y, notablemente, diseñadores de vestuario del estudio, que hicieron una contribución muy importante para el éxito de sus producciones. Desafortunadamente, el proyecto favorito y más costoso en Technicolor para Zanuck, *Wilson*, una biografía del presidente dirigida por Henry King, demostró ser de un tono demasiado serio, sofisticado y pacifista para el púbico del período de la guerra, que buscaba escapismo. Si bien ganó algunos Oscar, incluyendo el de fotografía (nuevamente Shamroy) y dirección artística (Wiard Ihnen), fracasó en la taquilla y prácticamente marcó el fin del interés de Zanuck por la filmación en color.

Durante los años de posguerra el estudio tuvo poco éxito con las grandes producciones de época —*Ambiciosa* (*Forever Amber*), de Otto Preminger, y *Captain from Castile,* de Henry King, ambas de 1947, entre otras— y fue en general eclipsado por MGM en las películas en color. Sin embargo, continuó produciendo musicales con Betty Grable, películas rodadas en exteriores como *Smoky* (1946), *Green Grass of Wyoming* (1948) y *Sand* (1949), dirigidas por Louis King, hermano menor de Henry. Zanuck se involucró más estrechamente con las nuevas tendencias en blanco y negro, tales como las series de sombríos thrillers filmados en exteriores y las películas de problemática social. (Durante esos años todos los grandes ganadores del Oscar y muchos de los éxitos de taquilla continuaron siendo monocromos.) Unas pocas producciones de calidad en Technicolor en los cincuenta incluyeron *Flecha rota* (*Broken Arrow,* 1950), de Delmer

Charles Edward como el presidente Lincoln en *El caballo de hierro*.

Daves, una de las primeras películas en tratar al indio con respeto; *Las nieves del Kilimanjaro* (*The Snows of Kilimanjaro*, 1952), de Henry King, un film de aventuras protagonizado por Gregory Peck, Susan Hayward y Ava Gardner; y el primer musical protagonizado por Marilyn Monroe, *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953), de Howard Hawks.

La sostenida caída de público a comienzos de los cincuenta forzó a las compañías cinematográficas a buscar nuevas maneras de atraer gente de vuelta a las salas. En respuesta a la exitosa introducción del Cinerama en 1952, seguida por las primeras películas en 3-D, Fox se volvió hacia el procedimiento anamórfico de imagen panorámica desarrollado por el inventor francés Henri Chrétien en 1928. (Con el uso de una lente «anamórfica» especial, una imagen de pantalla panorámica podía ser «reducida» a la película estándar de 35 milímetros y luego ampliada por una lente complementaria agregada al proyector.) Si bien el sistema anamórfico no podía patentarse, Fox logró promover y popularizar su nombre comercial, Cinemascope, que luego adoptaron otros estudios.

Ciertamente, tras el estreno de sus muy populares y rentables producciones en Cinemascope en 1953 *La túnica sagrada* y *Cómo casarse con un millonario*, Fox se encontró una vez más al frente de Hollywood durante la mayor parte del intenso período de innovación técnica desde la introducción del sonido unos veinticinco años antes. Junto con la introducción del Cinemascope, el estudio también intentó mejorar la calidad del sonido haciendo uso de cuatro bandas magnéticas (estéreo) en lugar de las bandas de sonido ópti-

cas usuales. Y la producción en color se incrementó. El número de películas en color de Fox se duplicó entre 1952 y 1953, y volvió a dispararse nuevamente en 1954 cuando la compañía sacó provecho del recientemente desarrollado y más económico Eastman Color, que procesaban en sus nuevos laboratorios Deluxe. En un momento determinado el estudio anunció que todos los futuros estrenos serían filmados en color y Cinemascope, y un tercio completo de las películas de Fox entre 1954 y 1955 fue en color, siendo también la mayoría en Scope. Pero el entusiasmo inicial menguó cuando muchas de las películas encontraron una pobre respuesta de taquilla, lo cual era un reflejo de la mediocre calidad de los guiones y la dirección regular de muchas de las producciones más «impactantes» en Scope. Muchos directores y directores de fotografía principales aún preferían el blanco y negro, y el estudio finalmente cedió. *Teenage Rebel*, de Edmund Goulding, de 1956, fue la primera de un número de producciones filmadas con el más económico Cinemascope en blanco y negro y, de éstas, *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anne Frank*, 1959), de George Stevens, la producción británica *Sons and Lovers* (1960), de Jack Cardiff, y *El buscavidas* (1961), de Robert Rossen, ganaron el Oscar por la calidad del trabajo en blanco y negro. En 1956, Fox también introdujo el RegalScope en blanco y negro para sus producciones más baratas, pero a finales de 1959 este procedimiento fue abandonado. Esto significó que desde 1955 y hasta 1962 la vasta mayoría de los estrenos de Fox fueron en Cinemascope o en RegalScope.

A mediados de los cincuenta la mayor parte de los estudios comenzó a experimentar con filmación en formatos más grandes que 35 milímetros. Fox introdujo el «Cinemascope 55» (utilizando 55 milímetros) en dos de sus producciones prestigiosas de 1956: *Carrusel* y *El rey y yo*, ambas musicales. El mismo año, *La vuelta al mundo en 80 días*, filmada en Todd-AO, fue la primera película en 70 milímetros que ganó el Oscar a la mejor película. Durante los años posteriores Fox adoptó el Todd-AO para sus propias «superproducciones», sobre todo musicales, incluyendo *South Pacific* (1958), de Joshua Logan, *Can-Can* (1960), de Walter Lang, *Cleopatra* y *Sonrisas y lágrimas*. Finalmente abandonó el procedimiento a finales de los sesenta, después de padecer tres fracasos seguidos: *El extravagante doctor Dolitte* (1967), de Richard Fleischer, *La estrella* (1968) y *Hello, Dolly!* (1969), de Gene Kelly; mientras que la última producción del estudio en 70 milímetros, la exitosísima *Patton* (1970), de Franklin J. Schaffner, se filmó en Dimension-150.

Fox, junto con casi todos los otros estudios, abandonó la filmación en 70 milímetros a finales de los sesenta, debido a que resultaba compleja y demasiado cara. Más allá de la economía, las mejoras en la calidad de las películas de Eastman y Panavision de 35 milímetros permitieron que se ampliasen a 70 milímetros con una pérdida de calidad mínima. Las producciones de Fox en Cinemascope habían caído a un 50% del total durante 1963-1966, y alrededor de 1967-1968, tras sólo quince años desde su primera presentación, Fox finalmente la abandonó, y se unió a los otros estudios en el cambio a la mejor calidad de Panavision. Como dijo Leon Shamroy: «Luché para introducir Panavision en los platós de Fox, y finalmente gané».

Las finanzas

El temprano éxito financiero del estudio Fox como productor y distribuidor de películas generó un significativo crecimiento de la compañía a finales de los treinta. Luego Fox exten-

dió sus inversiones a las salas de exhibición, así como al desarrollo del sistema de sonido Movietone, para utilizarlo en sus películas y en sus populares rollos de noticias. Pero el dueño William Fox se extralimitó al intentar comprar Loew's/MGM y fue expulsado de su propia compañía. Duramente afectado por la Depresión, el estudio se recuperó a finales de los treinta y resurgió durante los cuarenta como una de las compañías cinematográficas más rentables. El estudio explotó con fortuna el nuevo procedimiento Cinemascope en los cincuenta, y se recuperó de unos pocos años malos (1959-1962) a través de algunos éxitos que incluyeron *Sonrisas y lágrimas*. El ciclo de altibajos continuó, mientras que la compañía sufrió enormes pérdidas entre 1969 y 1970, pero volvió a tomar impulso en los setenta y tuvo un enorme éxito con *La guerra de las galaxias* y sus secuelas. La compañía sufrió grandes pérdidas a comienzos de los ochenta bajo su nuevo dueño, Marvin Davis, que luego vendió su parte a la News Corp. de Rupert Murdoch en 1985.

Al desplazarse al campo de la producción cinematográfica en 1914, la Box Office Attractions Company de Fox produjo cuatro largometrajes por un coste total apenas superior a los 50.000 dólares. Hacia el año siguiente la compañía estaba bien establecida y había subido su producción a 36 cortometrajes, nueve de ellos protagonizados por Theda Bara, y obtuvo ganancias discretas. Con su nuevo nombre de Fox Film Corporation, los ingresos continuaron creciendo durante los años siguientes. Las ganancias permanecieron relativamente estáticas entre 1915 y 1918, pero comenzaron a subir en 1919 hasta alcanzar los 2,7 millones de dólares en 1922. En tanto la realización cinematográfica se volvía más sofisticada, el coste medio de un largometraje de Fox se elevó de 43.000 dólares en 1917-1919 a 70.000 en 1920-1922.

Si bien las ganancias y los ingresos cayeron en 1923-1924, la compañía se embarcó en su período más espectacular de crecimiento a mediados y finales de los veinte. Hacia 1929-1930 los ingresos y las ganancias (estas últimas en un promedio de casi diez millones de dólares al año) llegaron a niveles récord, impulsadas por la permanencia en las salas de películas exitosas, y alcanzó el rendimiento de cualquiera de los otros estudios principales de Hollywood durante esos años. Tres éxitos —*El precio de la gloria* de Walsh, *El séptimo cielo* de Borzage y *Cuatro hijos* de John Ford— fueron coronados por el espectacular éxito del film protagonizado por Janet Gaynor *Un plato a la americana,* en 1929.

En 1925 William Fox libró 6,6 millones de dólares en valores de acciones ordinarias como medio para reunir capital adicional y así expandir la cadena de salas de cine de la compañía. También invirtió fuertemente en el desarrollo de un sistema viable de «sonido en la película», que en el largo plazo demostró ser más práctico que el de «sonido en el disco» de Warner Bros. Fox fue enormemente afortunada con sus rollos de noticias con sonido Movietone, que comenzó en 1927, y no quedó lejos de Warner Bros en la producción de largometrajes sonoros.

Al mismo tiempo que la compañía crecía, hasta poder comenzar a competir en términos de igualdad con los líderes de la industria Paramount y Loew's/MGM, tanto en la producción de films como en la adquisición de salas, William Fox se vio involucrado en un gran embrollo financiero. La muerte de Marcus Loew en 1927 hizo posible que Fox comprara una mayoría de los valores del propio Loew en Loew's/MGM, y así obtuvo el control sobre uno de sus principales rivales. Una fusión entre Fox y MGM crearía un gigante de la producción de cine que podría dominar toda la industria.

Si bien los grandes aciertos de Fox nunca fueron tantos, se había extendido en varias direcciones simultáneamente. Así, se encontraba financieramente vulnerable y necesitaba

preservar una buena relación con sus banqueros y asociados. Había adquirido nuevas salas tanto en Estados Unidos como en el extranjero (la cadena francesa Gaumont), y había hecho unas inversiones importantes en nuevos films sonoros y en equipamiento, así como en el nuevo procedimiento especial de pantalla panorámica: el Grandeur.

Ciertamente, la compra que hizo Fox de una porción predominante de Loew's/MGM puso en movimiento una compleja y, finalmente, desastrosa cadena de acontecimientos. La historia de su caída aparece relatada con abundante detalle en el libro *Upton Sinclair Presents William Fox*, y es un ejemplo de los peores excesos del capitalismo estadounidense antes de las reformas instituidas durante el New Deal pocos años más tarde. Esta historia de codicia por parte de muchos de los amigos y los socios de Fox también involucró a muchos de los industriales, los banqueros y los abogados principales del país: AT&T, Rockefeller, Halsey, Stuart and Co, y Charles Evans Hughes entre otros. El Departamento de Justicia de la administración Hoover, elegido en noviembre de 1928, inicialmente pareció no objetar la adquisición por parte de Fox, pero luego cambió misteriosamente de parecer a finales de 1929. (Aunque no se intenta censurar tal conducta, debe señalarse lo que Sinclair descuida: que el plan de Fox de fusionar su compañía con MGM parecía ser una clara violación de las leyes antitrust contra los grandes monopolios, más allá de su obvia falta de sentido práctico. Es

Marilyn Monroe y Tom Ewell en *La tentación vive arriba*.

realmente difícil concebir que esta fusión pudiera tener lugar y plantea la pregunta acerca de lo acertado del juicio de Fox; éste, por cierto, se involucró por sí mismo en algunos de los problemas que lo persiguieron.)

El resultado fue que se canceló la fusión y Fox fue expulsado de su propia compañía, que había conducido con tanto éxito durante muchos años. Cuando se fue en los años treinta el estudio aún florecía pero, junto con muchas de las otras compañías principales, se vio fuertemente afectado por la Depresión en 1931-1932, con pérdidas que ascendieron a los 20 millones de dólares. La falta de una dirección fuerte en los puestos más altos no ayudó, y el estudio apenas tuvo beneficios hasta la temporada 1933-1934, gracias a éxitos de taquilla tales como *State Fair*, de Henry King, y la ganadora del Oscar *Cabalgata*, ambas de 1933, mientras que en 1934 y comienzos de 1935 se estrenaron los primeros musicales de la muy popular Shirley Temple y las últimas películas protagonizadas por Will Rogers, que murió en un accidente en 1935.

Ese año marcó un punto de inflexión para la compañía que se fusionó con 20th Century Pictures, encabezada por Darryl Zanuck y Joseph Schenck. Bajo la dirección de Zanuck el estudio, ahora conocido como 20th Century Fox, se recuperó pronto. Las ganancias entre 1936 y 1938 fueron de unos saludables 7,9 millones de dólares, lo cual indica la popularidad de las nuevas estrellas del estudio, encabezadas por Alice Faye, Tyrone Power y Don Ameche. Ellos aparecieron juntos en un par de éxitos, *Chicago* (1937) y *Alexander's Ragtime Band* (1938), ambas de Henry King, mientras que Sonja Henie coprotagonizó con Ameche *Happy Landing* (1938), de Roy del Ruth. Hubo muchos otros éxitos, pero las ganancias cayeron durante un tiempo y las pérdidas sufridas en 1940 reflejan algunos grandes fracasos que incluyen *Brigham Young*, protagonizada por Power, y un film en Technicolor protagonizado por Shirley Temple, *El pájaro azul*.

Pero el estudio se encontraba en una posición favorable para aprovechar el crecimiento en la afluencia del público durante los tiempos de la guerra gracias a sus cadenas de salas, así como el nivel y la calidad de sus películas tanto en color como en blanco y negro. La película en blanco y negro *Qué verde era mi valle* y el film en color *El cisne negro* fueron muy populares, mientras que *La canción de Bernadette* (*The Song of Bernadette*), en blanco y negro, fue un éxito arrollador. Las ganancias subieron de 10,8 millones de dólares en 1942-1943 a 12,6 millones en 1944-1945, y a la espectacular cifra de 22,6 millones en 1946, beneficiándose de la exhibición de películas en Technicolor: *State Fair, Las hermanas Dolly* (*The Dolly Sisters*), de Irving Cummings, y *Que el cielo la juzgue* en 1945, *Cómo le conocí* y *Smoky* en 1946 y *Ambiciosa* en 1947. Habiendo sacado ventaja a MGM (que ya no era la líder de la industria) por primera vez en su historia, Fox funcionó bien a pesar del declive de la posguerra. En 1948-1949 las ganancias habían vuelto a caer a 12,5 millones, pero continuaban siendo más del doble que las de MGM. Una serie de estrenos en blanco y negro llevaron la delantera en 1949 —*Pinky* (1949), de Elia Kazan; *Nido de víboras* (*The Snake Pit*, 1948), de Anatole Litvak; *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, 1949), de Howard Hawks, y *Mr. Belvedere, estudiante* (*Mr. Belvedere Goes to College*, 1949), de Elliott Nugent, fueron cuatro de los ocho grandes éxitos del año y Fox también tuvo diez películas entre las principales 30.

Pero a comienzos de los cincuenta Fox también se vio peligrosamente afectada por el declive de la taquilla. El estudio buscó (y encontró) una solución, la introducción del Cinemascope en 1953. La compañía logró el mayor éxito de la década con *La túnica sagrada*, la primera producción en Cinemascope, pero el verdadero impacto del nuevo procedimiento se manifestó el año siguiente, cuando las ganancias alcanzaron los ocho millones de

Éxitos de taquilla

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1914-1931		
Un plato a la americana (1929)	(0,8)	3,3
El mundo al revés (1929)	(0,8)	2,7
El precio de la gloria (1928)	(0,8)	2,0
El séptimo cielo (1927)		1,8
El ángel de la calle (*Street Angel*) (1928)		1,7
Common Clay (1930)		1,7
Cuatro hijos (1928)		1,5
Papa piernas largas (1931)		1,5
The Man Who Came Back (1931)		1,4
En el viejo Arizona (1928)		1,3
La bailarina de la ópera (*The Red Dance*) (1928)		1,3
Merely Mary Ann (1931)		1,3
Un yanqui en la corte del rey Arturo (*A Connecticut Yankee*) (1931)		1,3
Song of My Heart (1930)		1,2
East Lynne (1925)		1,1
Bad Girl (1931)		1,1
1931-1940		
State Fair (1933)	(0,7)	1,8
Cabalgata (1933)	(1,5)	1,5
Chicago (1937)	(1,7)	1,5
Kentucky (1938)	(1,0)	1,5
Alexander's Ragtime Band (1938)	(1,3)	1,5
Happy Landing (1938)		1,5
Tierra de audaces (1939)	(1,2)	1,5
Corazones indomables (1939)	(1,5)	1,5
Vinieron las lluvias (1939)	(2,0)	1,5
1941-1950		
Que el cielo la juzgue (1945)		5,5
Ambiciosa (1947)	(5,0)	5,0
El filo de la navaja (*The Razor's Edge*) (1946)	(3,5)	5,0
La canción de Bernadette (1943)	(2,3)	5,0
13 por docena (*Cheaper by the Dozen*) (1950)	(1,7)	4,4
State Fair (1945)	(2,1)	4,1
Como le conocí (*Margie*) (1946)	(1,6)	4,1
Siempre en tus brazos (*Mother Wore Tights*) (1947)	(2,7)	4,1
La novia era él (1949)	(3,3)	4,1
1951-1960		
La túnica sagrada (1953)	(4,1)	17,5
South Pacific (1958)	(5,6)	16,3
Vidas borrascosas (1957)	(2,2)	11,0
El rey y yo (1956)	(4,6)	8,5

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
Cómo casarse con un millonario (1953)	(2,2)	7,3
Las nieves del Kilimanjaro (1952)	(2,6)	6,5
La tentación vive arriba (1955)	(2,0)	6,0
Los implacables (*The Tall Men*) (1955)	(3,1)	5,0
1961-1970		
Sonrisas y lágrimas (1965)	(8,0)	72,0
*M*A*S*H* (1970)	(3,0)	30,0
Dos hombres y un destino (1969)	(6,0)	29,2
Patton (1970)	(13,0)	27,0
Cleopatra (1963)	(40,0)	26,0
El valle de las muñecas (1967)	(4,7)	20,0
El día más largo (1962)	(8,0)	17,6
La Biblia... en su principio (*La Bibbia*) (1966)	(17,0)	15,0
El planeta de los simios (1967)	(5,8)	15,0
Hello, Dolly! (1970)	(22,0)	15,0
Tora! Tora! Tora! (1970)	(25,5)	13,7
El Yang-Tsé en llamas (*The Sand Pebbles*) (1966)	(12,1)	15,5
1971-1980		
La guerra de las galaxias (1977)	(10,5)	185,1
El Imperio contraataca (1980)	(22,0)	134,2
Cómo eliminar a su jefe (*Nine to Five*) (1980)	(10,0)	57,9
El coloso en llamas (1974)	(15,0)	50,0
La aventura del Poseidón (*The Poseidon Adventure*) (1972)	(5,0)	42,0
Alien, el octavo pasajero (1979)	(10,8)	39,8
El jovencito Frankenstein (1974)	(2,8)	38,8
El expreso de Chicago (*Silver Streak*) (1976)	(6,2)	30,0
La profecía (*The Omen*) (1976)	(2,8)	28,4
Contra el imperio de la droga (1971)	(3,0)	26,3
1981-1990		
El retorno del Jedi (*Return of the Jedi*) (1983)	(32,5)	168,0
Solo en casa (1990)	(18,0)	140,0
La jungla 2: Alerta roja (1990)	(60,0)	66,5
Karate Kid II (1986)		58,3
Porky's (1982)	(5,0)	54,0
Big (1988)	(20,0)	52,0
Aliens (El regreso) (1986)	(21,0)	43,7
La guerra de los Rose (*The War of the Roses*) (1989)	(25,0)	41,4
Cocoon (1985)	(17,5)	40,0
Los locos de Cannonball (*The Cannonball Run*) (1981)	(18,0)	36,8
La joya del Nilo (*The Jewel of the Nile*) (1985)	(25,0)	36,5
Tras el corazón verde (*Romancing the Stone*) (1984)	(9,5)	36,0
Jungla de cristal (*Die Hard*) (1988)	(28,0)	36,0
Las locas peripecias de un señor mamá (*Mr. Mom*) (1983)		32,0
Depredador (*Predator*) (1987)	(25,0)	31,0

→

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1991-1997		
Independence Day (1996)	(75,0)	177,2
Sra. Doubtfire, papá de por vida (1993)	(25,0)	111,0
Solo en casa 2: Perdido en Nueva York (1991)	(25,0)	103,4
Mentiras arriesgadas (1994)	(100,0)	80,0
Speed (1994)	(35,0)	59,0
La jungla 2: Alerta roja (1995)	(70,0)	47,0
Durmiendo con el enemigo (*Sleeping with the Enemy*) (1991)	(19,0)	46,6
El último mohicano (*The Last of the Mohicans*) (1992)		35,2
Broken Arrow: Alarma nuclear (1996)		34,6
Los blancos no la saben meter (*White Men Can't Jump*) (1992)		34,1
1997-2002 **Total bruto en Norteamérica**		
Titanic (1997) (coprod. con Paramount)	(200,0)	600,8
Star Wars Ep. I. La amenaza fantasma (*Star Wars Ep. I: The Phantom Menace*) (1999)	(110,0)	431,1
Star Wars Ep. II. El ataque de los clones (2002)	(120,0)	10,5
Náufrago (2000)	(90,0)	233,6
El planeta de los simios (2001)	(100,0)	180,0
Algo pasa con Mary (*There's Something about Mary*) (1998)		176,5
La edad de hielo (2002)		176,4
X-Men (2000)	(75,0)	157,3
Doctor Dolittle (1998)		144,2
Minority Report (2002)	(80,0)	132,0
Esta abuela es un peligro (2000)		117,6
Dr. Dolittle 2 (2001)		113,0

dólares. De los 35 grandes éxitos del año, Fox podía arrogarse 11, todos ellos en color y Cinemascope.

A lo largo del resto de la década, incluso tras la marcha de Zanuck a comienzos de 1956, el estudio continuó funcionando relativamente bien. Las ganancias tuvieron un promedio de seis o siete millones de dólares al año y el acento se ponía en deslumbrantes espectáculos filmados con los nuevos procedimientos de pantalla panorámica. Los éxitos mayores incluyen *La tentación vive arriba*, protagonizada por Marilyn Monroe y *Los implacables*, de Raoul Walsh, ambas estrenadas en 1955 en Cinemascope, un par de musicales —*El rey y yo* (1956) filmada en Cinemascope 55 y *South Pacific*, en Todd-AO— y por último, pero no por ello menos importante, *Vidas borrascosas*, en Cinemascope.

Pero todo se complicó a partir de 1959. De acuerdo con la hoja anual de resultados, Fox obtuvo pocas ganancias en 1959, registró una pequeña pérdida en 1960 y grandes pérdidas entre 1961 y 1962, 22,5 millones y 39,8 millones respectivamente. En realidad, las pérdidas sustanciales de 1959-1960 fueron disfrazadas por el ingreso de 43 millones de dólares por la venta a Alcoa (la compañía de aluminio de Estados Unidos) de 105 hectáreas de terreno del estudio. Las pérdidas entre 1961 y 1962 reflejaron los costes desproporcionados de *Cleopatra*, finalmente costó 40 millones de dólares —hasta hoy en día, la película más costosa jamás hecha por un estudio estadounidense (teniendo en cuenta la inflación)— y una can-

celación de dos millones por *Something's Got to Give*, la última película de Marilyn Monroe, que quedó abandonada a mitad de la producción debido a la muerte de la estrella. [Como la estrella más taquillera de Fox en los cincuenta, ella sólo completó allí una película más después de *Bus Stop* en 1956: la decepcionante *El multimillonario* (*Let's Make Love*), de George Cukor, 1960.]

Como una de las pocas compañías principales que no se había fusionado en un conglomerado en los sesenta y que dependía fundamentalmente de los ingresos por los largometrajes, Fox fue especialmente vulnerable a las fluctuaciones de la industria cinematográfica; y no pocas veces porque las ganancias de sus éxitos a menudo se veían desequilibradas por arriesgadas superproducciones de alto coste. De hecho, Fox sufrió ciclos dispares de éxitos-fracasos más que ningún otro estudio. Desde los números rojos de comienzos de los sesenta, hubo una notable recuperación entre 1963 y 1968, luego pérdidas espectaculares en 1969-1970, seguidas de otra pronta resurrección a comienzos de los setenta.

En 1962 Darryl Zanuck reemplazó a Spyros Skouras como presidente de la compañía, justo a tiempo para beneficiarse del estreno de su propia producción de 8,5 millones de dólares *El día más largo* (*The Longest Day*), de Andrew Marton, Ken Annakin y Bernhard Wicki. También fue capaz de completar y estrenar en 1963 *Cleopatra*, un film que tuvo muchos inconvenientes, y logró que el estudio avanzara una vez más con algunos proyectos nuevos, incluyendo la adaptación cinematográfica de *Sonrisas y lágrimas*. A Zanuck se le debe reconocer el haber apoyado este proyecto desde sus inicios, en el cual invirtió la suma sustancial de ocho millones de dólares y que se filmó con el costoso procedimiento Todd-AO.

La ganancia de este éxito espectacular fue reinvertida en una variedad de películas que demostraban que Zanuck tenía confianza en el futuro de la industria con Fox como uno de sus líderes. Pero el juego que planteaba era arriesgado, pues incluía un número de costosas producciones. *El Yang-Tsé en llamas*, de Robert Wise, costó diez millones de dólares y recuperó un buen porcentaje de la inversión, y una película filmada en Italia, de 18 millones, *La Biblia... en su principio* (1966) perdió dinero, mientras que el estudio tuvo grandes fracasos con *El extravagante doctor Dolittle* (1967), que costó 20 millones de dólares, y *La estrella*, de 14 millones. Sin embargo, algunos éxitos como *El valle de las muñecas* (1967) y *El planeta de los simios*, (1968) junto con otros éxitos algo menores, consiguieron ganancias modestas.

Entonces, en 1969, llegó la desgracia. El estudio registró pérdidas por encima de los 100 millones de dólares hacia 1969-1970, y los pocos grandes éxitos, tales como *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969), de George Roy Hill, y *M*A*S*H* (1970), de Robert Altman, fueron ampliamente superados por un gran número de costosos fracasos encabezados por el lujoso musical *Hello, Dolly!*, la película bélica *Tora! Tora! Tora!* y el romance de apostadores *El único juego en la ciudad*, de George Stevens, todas de 1970. Zanuck fue despedido, pero con la nueva gerencia la compañía pronto volvió a despegar gracias a *Contra el imperio de la droga* y *La aventura del Poseidón* (1972). El estudio siguió compartiendo la resurrección general de la industria en los setenta con una serie de enormes éxitos, a la cabeza de los cuales se encontraba *La guerra de las galaxias* y su primera secuela casi igualmente exitosa, *El imperio contraataca*.

Desafortunadamente, la mala conducción, un importante número de fracasos de taquilla y la incapacidad para controlar los costes excesivos de películas tales como *Rhinestone* (1984), de Bob Clark, y *Enemigo mío* (*Enemy Mine*, 1985), de Wolfgang Petersen, llevaron a la compañía a unos resultado muy malos en los ochenta, cuando fue comprada por más de

700 millones de dólares por el millonario del petróleo Marvin Davis. A finales de 1985 Davis estaba cansado y la vendió al magnate australiano de los medios de comunicación Rupert Murdoch. Fox luego experimentó una modesta resurrección a finales de los ochenta con éxitos como *Aliens (El regreso)*; *Big*, de Penny Marshall; y *Jungla de cristal*, de John McTiernan, (las últimas dos se estrenaron en 1988); seguidas por *La guerra de los Rose* (1989), y llegó a los noventa en relativa buena forma con *La jungla 2: Alerta roja* y principalmente con *Solo en casa* (ambas de 1990).

Las estrellas

Theda Bara fue la primera personalidad estelar creada por la maquinaria publicitaria del estudio, que se completó con un nombre y una biografía inventadas. Fue la mayor estrella de William Fox durante el período 1915-1919 y la «vamp» original de la pantalla del cine. Pero Fox no volvió a repetir el experimento de la «estrella fabricada» y las demás estrellas de los primeros tiempos fueron del tipo más convencional. El estudio era particularmente fuerte en estrellas de aventura y western, como William Farnum, Tom Mix, Buck Jones, George O'Brien y Victor McLaglen, pero la menuda Janet Gaynor surgió como estrella principal a finales de los veinte, sobre todo junto a Charles Farrell, con quien constituyó la pareja romántica más popular. Si bien el estudio generó una cantidad de protagonistas masculinos —Will Rogers, Tyrone Power, Henry Fonda y Gregory Peck— no había equilibrio con las damas, a las que encabezaba Shirley Temple en los treinta, Betty Grable en los cuarenta y Marilyn Monroe en los cincuenta.

William Fox y su Departamento de Publicidad dieron un importante y novedoso giro al fenómeno de las estrellas en 1914. Pocos años después del ascenso a la fama de Florence Lawrence y Mary Pickford (cada cual conocida anteriormente como «la chica de la Biograph»), Fox decidió catapultar la carrera de una actriz hasta entonces desconocida y de la noche a la mañana la convirtió en una exitosa sensación. Era Theda Bara, el primer ejemplo de una personalidad estelar creada enteramente para la pantalla.

La maquinaria publicitaria de Fox trabajaba horas extras, y la Bara fue presentada al público como una absolutamente inédita heroína de la pantalla, tan malvada como sofisticada. Con un nombre inventado y una biografía completamente ficticia que la presentaba como la hija de una princesa egipcia, hizo su debut cinematográfico como protagonista de la inmensamente popular *A Fool There Was* (1915), de Frank Powell, y se la conoció como la primera «vamp» del cine.

Theda Bara, la de los ojos oscuros, fue fotografiada en una variedad de vestimentas exuberantes y posó con calaveras, serpientes y otros utensilios diseñados para reforzar la ilusión de que poseía poderes místicos y que era la encarnación del mal. (Bara era la hija de un sastre judío nacido en Cincinatti y su nombre verdadero era Theodosia Goodman.) Si bien la prioridad en su carrera la tuvieron los films de temáticas históricas o exóticas como *Carmen* (1915, dirigida por Raoul Walsh), *Camille*, *Cleopatra*, estas dos de 1917 y dirigidas por J. Gordon Edwards, o *Salomé* (1918), también de Edwards, apareció en más de 40 largometrajes entre 1915 y 1919. Su popularidad ascendió tanto como su salario, que fue desde unos

75 dólares a la semana hasta alcanzar los 4.000. Si bien su imagen pronto pasó de moda y su atractivo resultó más bien breve, al menos durante algunos años sus películas contribuyeron inmensamente al éxito del estudio.

Otra importante estrella de Fox durante esos primeros años fue William Farnum, que se convirtió en una figura del estudio durante nueve años (1914-1923), y apareció en una gran variedad de dramas de época, películas de acción y westerns. Pero no transcurrió mucho tiempo hasta que Fox contrató a un par de estrellas principales del western, Tom Mix y Buck Jones, cada uno de los cuales permaneció durante diez años hasta el fin de la era muda. Si bien Mix ya había aparecido en un gran número de películas de uno o dos rollos para la compañía cinematográfica de William Selig, fue con Fox con quien surgió como estrella principal con un estilo propio. Las preferidas eran las películas de acción rápida y unas comedias con proezas arriesgadas, en contraste con el acercamiento más contenido y naturalista de William S. Hart, la otra estrella principal de los westerns de la época. Bien escritas y dirigidas, y filmadas en exteriores lejos de los estudios, las películas de Mix fueron tan populares que el estudio le permitió dirigir su propia unidad y lo trató como a una auténtica estrella, en un gesto muy claro de reconocimiento, a la vez que subió su salario de los 350 dólares a la semana a unos 7.500 a mediados de los veinte.

George O'Brien comenzó su carrera trabajando en las películas de Mix y pronto protagonizó las propias. Labró su nombre por primera vez con una serie de westerns dirigidos por John Ford durante el período 1924-1926, que incluyó el primer western épico del estudio, *El caballo de hierro*, la respuesta de Fox a *La caravana de Oregón* (1923) de Paramount. Otra estrella de Ford en Fox hacia finales de los veinte fue el alto, ceñudo pero agradable Victor McLaglen, que obtuvo su primer éxito en Fox formando equipo con Edmund Lowe en *El precio de la gloria* y sus secuelas; luego volvió al estudio en 1937 como compañero de Shirley Temple en *La mascota del regimiento* (*Wee Willie Winkie*), de Ford.

Pero durante los últimos años de la era muda fue la menuda Janet Gaynor quien surgió como estrella principal del estudio, y su popularidad se mantuvo hasta los años treinta. Muy a menudo formó pareja con Charles Farrell —aparecieron juntos en una docena de películas—, también actuó junto a otros actores importantes de Fox, como Warner Baxter (*Papa piernas largas*, 1931) y Will Rogers (*State Fair*, 1933). Comenzó con un salario de 100 dólares a la semana, y compartió créditos con George O'Brien en tres de sus primeros films en 1926, el último de los cuales fue la excelente *Amanecer* de Murnau, inmediatamente seguida por *El séptimo cielo* (1927), en la que formó pareja con Farrell por primera vez. Frank Borzage dirigió este último, y volvió a ponerse tras la cámara para *El ángel de la calle*. Por su actuación en estas tres películas Gaynor obtuvo el primer Oscar otorgado a la mejor actriz, concedido en 1929, y en 1930 ganaba 1.500 dólares a la semana. En su primer anuario de encuestas sobre las estrellas más taquilleras, el *Motion Picture Herald* la colocó en segundo lugar (debajo de Marie Dressler, de MGM), con Charles Farrell en el cuarto puesto y Will Rogers en el noveno. Gaynor sostuvo el tercer puesto en 1933 y 1934, y en 1935, su último año en Fox, su salario llegó a 170.000 dólares, pero en aquel momento ya había pasado su mejor hora.

Con la llegada del sonido, Fox, al igual que los demás estudios de Hollywood, buscaba nuevos talentos interpretativos en el mercado. Durante un breve período a comienzos de los treinta el estudio sobresalía debido a la fuerte presencia de sus actores masculinos, con Warner Baxter, El Brendel, John Boles, James Dunn, Humphrey Bogart y Spencer Tracy con-

tratados, mientras que Warner Oland interpretó a Charlie Chan desde 1932 hasta 1937. Desafortunadamente, el estudio no logró hacer mejor uso del talento de Tracy y éste no comenzó a aprovechar su potencial sino hasta su llegada a MGM en 1935. A Bogart le llevó aún más tiempo alcanzar la posición de estrella. Inicialmente contratado por 750 dólares a la semana como «la respuesta de Fox a Gable», fue descartado tras aparecer en cinco películas entre 1930 y 1931.

Will Rogers, no obstante, fue la principal estrella masculina de Fox desde 1929 hasta su muerte en un accidente de avión en 1935, y ocupó el segundo lugar en las encuestas de *Quigley* tanto en 1933 como en 1935, y el primer lugar en 1934. Hombre único en su género y popular personalidad en la pantalla, Rogers trabajó muy bien con John Ford, que dirigió tres de sus films, y dijo sobre él que «ningún escritor podía escribir para Will Rogers. Pronunciaba algunas de las frases del guión, pero la mayoría de las veces lo inventaba todo... Primero lo practicaba y luego se ponía frente a la cámara y captaba el sentido de la escena a su manera propia y única».

Shirley Temple, otra estrella de Fox, le arrebató el primer puesto en la taquilla a Will Rogers en 1935 y lo mantuvo durante cuatro años (un récord que sólo superó Bing Crosby en los cuarenta). Tras la muerte de Rogers, ella se convirtió en el hallazgo más valioso del estudio y en la estrella infantil más popular en la historia del cine. Sus películas estaban supervisadas por Zanuck, quien, generalmente, le ofrecía algún interesante personaje para la pantalla. Además de la pequeña dulce con rizos simpáticos que podía cantar y bailar, a menudo se la retrataba como una niña franca, sensible e ingeniosa que reaccionaba de manera natural y espontánea ante la gente y las situaciones, desvelando así la pomposidad y la hipocresía del mundo adulto y ayudando a sus padres o tutores a resolver algún asunto complicado. Según el director Allan Dwan, «siempre estaba atenta y preparada para trabajar, sabía todas sus "palabras", como le decía a los diálogos, así como sus canciones y bailes. De modo que era muy sencillo trabajar con ella». (Recibió un Oscar especial como actriz juvenil en 1934.)

Zanuck rápidamente confeccionó la lista de estrellas contratadas por el estudio en 1936 con nombres tales como Sonja Henie, Don Ameche, Loretta Young y Tyrone Power, que permaneció dieciocho años. Power apareció en una variedad de películas populares pero sobresalió en películas de acción de contexto histórico, como *El signo del Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1940), de Rouben Mamoulian, y *El cisne negro* (*The Black Swan*, 1941), de Henry King. Llegó por primera vez a la lista de estrellas taquilleras en 1938, en el puesto número diez, por debajo de Alice Faye, que estaba en el noveno, de Jane Withers, la *otra* estrella juvenil más importante del estudio, de la patinadora (sobre hielo) Sonja Henie, que era tercera, y de Shirley Temple, que estaba en el puesto número uno. Ésta fue la mejor época de Fox en ese sentido. (La pequeña Shirley Temple también subió sus honorarios, con sueldos de 307.000 dólares hacia 1938, comparado con los 175.000 de Loretta Young, los 118.000 de Tyrone Power y los 112.000 de Sonja Henie.)

Un importante recién llegado fue Henry Fonda, que había aparecido en la pantalla por primera vez en Fox tres años antes. Tenía unas aptitudes originales como actor, proyectaba un tranquilo poder y mucha sinceridad, como lo hizo en *El joven Lincoln* (1939), al igual que en el papel de Tom Joad en el drama sobre la Depresión *Las uvas de la ira*, y encajó bien con la fascinación de Zanuck por las temáticas estadounidenses, tanto contemporáneas como históricas. Y Fonda desempeñó un importante papel en la resurrección y la maduración del

western, protagonizando *Tierra de audaces*, *La venganza de Frank James*, *The Ox-Bow Incident*, uno de los primeros westerns adultos, y apareció como Wyatt Earp en *Pasión de los fuertes* (1946), de John Ford, todas de Fox.

Para sostener su posición como *major*, Fox continuó creando nuevas estrellas a lo largo de los cuarenta, principalmente a partir del mismo 1940, incluso antes de la guerra. Los añadidos a la lista del estudio solamente ese año incluyeron a Laird Cregar, Anne Baxter, Gene Tierney y Dana Andrews, mientras que Betty Grable, Carmen Miranda y Charlotte Greenwood sobresalían en los rutilantes musicales en Technicolor del estudio. Las tres aparecieron en *Serenata argentina*, la primera película estadounidense de Miranda y en la que Grable fue un reemplazo de último minuto para la indispuesta Alice Faye.

Tras comenzar como corista en Fox más de once años antes, a la edad de trece años, Betty Grable había adquirido experiencia en diversos estudios como extra, luego hizo algunos papeles y protagonizó películas menores, y estuvo contratada por Paramount durante algunos años. Pero nunca había recibido una verdadera oportunidad como estrella. Como ella misma comentaba, a comienzos de los cuarenta, cuando aparecía en Broadway: «Hollywood tiene su estilo para desmoralizarte... La única razón por la que estoy en un espectáculo de Broadway es porque las películas no me quieren. Eso es algo bastante difícil de sobrellevar, sobre todo si has trabajado en diversos estudios y has sido publicitada por todo el país durante años; de pronto comprendes que no hay nuevos papeles para ti». Era una profesional muy trabajadora y tenía una personalidad agradable, su físico frágil y su cabello rubio lucían muy bien en Technicolor, y así se convirtió en la *pin-up* favorita del Ejército, famosa por sus largas piernas. Apareció en el momento indicado para Fox, y tomó el lugar que Shirley Temple había dejado en 1940. (Se estableció un enlace con la actriz Charlotte Greenwood, que interpretó a la madre de Shirley en su *última* película para Fox, *Young People*, de Allan Dwan, en 1940, y luego fue contratada como la vivaz tía de Betty en su *primer* film como estrella.) Con un promedio de dos a tres películas al año durante los siguientes doce años (excepto por una interrupción de un año en 1946), sobre todo musicales en Technicolor, a menudo fue coprotagonista con John Payne, Dick Haymes, Victor Mature y César Romero e hizo cuatro películas con el cantante y bailarín Dan Dailey. Betty apareció por primera vez en la lista de las diez estrellas más taquilleras en 1942 y nunca salió de ella durante los siguientes diez años, alcanzando el puesto número uno en 1943 y el número dos en 1947-1948, cuando su salario ascendió al máximo de 325.000 dólares al año.

El éxito del estudio en los años cuarenta se vio reflejado en una lista más fuerte y diversa de estrellas contratadas. Llegaron muchos actores que se encontraban en el principio de unas carreras prometedoras, entre ellos algunos intérpretes dramáticos como Richard Conte, Lee J. Cobb, Maureen O'Hara, Dorothy McGuire y la joven Peggy Ann Garner, junto con las estrellas musicales y de comedia Clifton Webb, June Haver y Jeanne Crain. A pesar del declive de público durante la posguerra, el ritmo de los nuevos contratos en Fox no comenzó a disminuir sino hasta comienzos de los cincuenta. El año 1947, por ejemplo, fue un año privilegiado, con la llegada de Jean Peters, Richard Widmark, Thelma Ritter y Gregory Peck, que ese año obtuvo el octavo puesto en la lista de los actores más taquilleros. Nominado al Oscar por tres de sus primeras cuatro películas para Fox, la combinación de éxito tanto de crítica como de taquilla hizo que Peck pronto desplazara al estable Tyrone Power como estrella masculina del estudio. (Power nunca había sido nominado al Oscar.) Peck se convirtió en el intérprete preferido del director Henry King (que había descubierto y promovido a

Power) y apareció en producciones de King tales como *Almas en la hoguera* (*Twelve O'Clock High*, 1949), *El pistolero* (1950), así como en *David and Bathsheba* (1951) y *Las nieves del Kilimanjaro*, las dos últimas coprotagonizadas por Susan Hayward.

Sumado a esto, 1947 marcó la primera aparición en la pantalla de Marilyn Monroe, cuyo reducido papel en *Scudda Hoo, Scudda Hay*, de F. Hugh Herbert, se volvió aún más pequeño tras pasar por la mesa de montaje. Sólo ganaba 150 dólares a la semana en esa época, pero el estudio no le renovó el contrato y transcurrieron dos años y medio hasta que pudo regresar a Fox. Incluso en ese momento fue muy difícil para ella conseguir los buenos papeles que consideraba que se merecía, y estaba convencida de que no le gustaba a Zanuck. Sin duda, Fox fue lento en reconocer sus cualidades como cantante y actriz y reacio a subir su salario o darle mejores papeles. Así, durante sus años en Fox, Marilyn Monroe fue de una disputa a otra. Poco a poco sus papeles comenzaron a ser más largos en respuesta a la demanda del público, y en 1953 había alcanzado la posición de estrella con el estreno de sus dos mayores roles protagonistas en Technicolor: *Niágara* (*Niagara*), de Henry Hathaway, y *Los caballeros las prefieren rubias*, así como también un puesto en la lista oficial de taquilla. No obstante, aún ganaba 1.200 dólares a la semana.

Más tarde, en el mismo 1953, Monroe formó equipo con Lauren Bacall y Betty Grable en la segunda producción en Cinemascope del estudio, *Cómo casarse con un millonario*. La carrera de Betty iba en caída, y estaba claro que una nueva rubia había asumido el puesto como reina de Fox. Ciertamente, Marilyn aparece como el último eslabón en la cadena de estrellas femeninas principales que se extendió durante un período de más de treinta años en la época de los estudios, desde 1926 a 1956, a partir de Janet Gaynor y Shirley Temple en los treinta y Grable en los cuarenta.

Marilyn fue suspendida a finales de 1953 por su rechazo a aparecer en *The Girl in Pink Tights* y también a comienzos de 1955. El papel que rechazó en *How to Be Very Popular* lo hizo Sheree North, una de las numerosas y sensuales *starlets* que el estudio contrató a mediados de los cincuenta para mantener a Marilyn en forma, poniéndolas a prueba y dándoles los papeles que ocasionalmente ella se negaba a aceptar. [Joan Collins, por ejemplo, consiguió su primera gran oportunidad con *La muchacha del trapecio rojo* (*The Girl in Red Velvet Swing*), de Richard Fleischer, de 1955, otro papel que Marilyn había rechazado.] Pero fue Jayne Mansfield la que más ostentosamente desarrolló su breve carrera como una imitación (mediocre) de Monroe. Sin embargo, Mansfield tenía su propia cualidad especial, como se pudo ver y disfrutar en las exuberantes comedias de Frank Tahslin: *Una mujer de cuidado* (*Will Succes Spoil Rock Hunter?*, 1957) y, sobre todo, en *The Girl Can't Help It* (1956), un clásico de culto para los fanáticos del rock and roll.

Marilyn Monroe, el mayor hallazgo del estudio, sólo completó dos films interesantes en Fox durante el período de nueve años que precedió a su muerte en 1962: *La tentación vive arriba*, una deliciosa comedia dirigida por Billy Wilder, y *Bus Stop* (1956), de Joshua Logan. [Tanto *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*), de Billy Wilder, de 1959, como *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, de 1961), de John Huston, fueron realizadas por United Artists.] Además de Marilyn y de Sheree North, Collins y Mansfield, el estudio también tenía bajo contrato a Lee Remick y a la ganadora del Oscar Joanne Woodward, hasta finales de los cincuenta, lo cual le granjeó una reputación también en su línea femenina. Durante los sesenta las damas continuaron su reinado, principalmente Elizabeth Taylor como *Cleopatra* y Julie Andrews por *Sonrisas y lágrimas*, con Jacqueline Bisset y Raquel Welch como prometedores hallazgos más

recientes. Así, era quizá previsible que las mujeres tendrían un papel relevante en la caída final de Darryl (y Richard) Zanuck. Los numerosos desastres de taquilla incluyeron *La estrella*, una biografía musical de Gertrude Lawrence interpretada por Julie Andrews, *Hello, Dolly!*, lujosamente adaptada del espectáculo de Broadway, con Barbra Streisand como Dolly, y *El único juego en la ciudad* (1969), con Elizabeth Taylor como una corista de Las Vegas, coprotagonizada por Warren Beatty, y *Hello-Goodbye* (1970), de Jean Negulesco, una débil comedia romántica protagonizada por la novia francesa de Zanuck, Geneviève Gilles.

ESTRELLAS

Adorée, Renée 1922
Albert, Eddie 1951, 1961-62
Ameche, Don 1936-44
Ames, Leon 1936-39
Andrews, Dana 1940-48
Ankers, Evelyn 1937
Astor, Mary 1928-29
Atwill, Lionel 1938-40
Ayres, Lew 1934-35
Bacall, Lauren 1953-54
Bancroft, Anne 1952-54
Bankhead, Tallulah 1943-44
Bara, Theda 1915-19
Bari, Lynn 1934-46
Barrymore, Ethel 1949-53
Baxter, Anne 1940-52
Baxter, Warner 1928-39
Bel Geddes, Barbara 1950
Bellamy, Ralph 1932
Bendix, William 1943-46
Bennett, Joan 1930-33, 1941, 1942-45
Bickford, Charles 1943-45
Blaine, Vivian 1942-46
Blythe, Betty 1933
Bogart, Humphrey 1930-31
Boles, John 1931-35
Bow, Clara 1932-33
Brady, Scott 1956-58
Brendel, El 1929-33, 1936-38
Brennan, Walter 1956-57
Brent, Evelyn 1924
Brent, George 1930-31
Brynner, Yul 1956
Burton, Richard 1952-55, 1962
Carey, MacDonald 1951-52
Carradine, John 1937-43
Carroll, Madeleine 1936
Cobb, Lee 1942-50, 1954-55
Coburn, Charles 1952-53
Collins, Joan 1955, 1957-60
Conte, Richard 1943-49
Conway, Tom 1947-48
Cortez, Ricardo 1939-41
Cotten, Joseph 1952-53
Crain, Jeanne 1943-53
Cregar, Laird 1940-44
Dailey, Dan 1947-54
Darnell, Linda 1939-51
Darwell, Jane 1934-41
Davis, Joan 1936-41
Del Río, Dolores 1926-28
Derek, John 1954
Donlevy, Brian 1936-38
Douglas, Paul 1948-51
Dove, Billie 1924-25
Dunn, James 1931-35
Eilers, Sally 1931-33
Ewell, Tom 1955-56, 1961
Farnum, William 1915-23
Farrell, Charles 1926-32
Faye, Alice 1933-45
Fetchit, Stepin' 1929, 1934-37
Fonda, Henry 1935, 1938-43, 1958-59
Fontaine, Joan 1958-61
Foster, Preston 1942-44
Francis, Anne 1951-52
Garner, Peggy Ann 1942-47
Gaynor, Janet 1926-35
Gaynor, Mitzi 1950-54
Gilbert, John 1921-24
Gilmore, Virginia 1940-42
Grable, Betty 1940-53
Graves, Ralph 1926
Gray, Coleen 1947-48
Greene, Richard 1937-40
Greenwood, Charlotte 1940-46
Hall, James 1927
Hardwicke, Cedric 1943-45
Harrison, Rex 1946-48
Hasso, Signe 1945
Haver, June 1943-52
Havoc, June 1947-50
Haymes, Dick 1943-47
Hayward, Susan 1949-55
Hayworth, Rita 1935-36
Heflin, Van 1954
Henie, Sonia 1936-43
Hersholt, Jean 1936-38
Hodiak, John 1944-45
Holm, Celeste 1946-50
Hovick, Louise (Gypsy Rose Lee) 1937-38
Hunter, Jeffrey 1951-58
Huston, Walter 1945
Jean, Gloria 1955
Jolson, Al 1938-39
Jones, Buck 1918-27
Jones, Jennifer 1955-57
Jory, Victor 1933-34
Keaton, Buster 1939
La Plante, Laura 1921
Landi, Elissa 1930-33
Laurel, Stan y Hardy, Oliver 1941-44
Leslie, Joan 1940
Lorre, Peter 1936-39
Louise, Anita 1934
Lowe, Edmund 1924-27, 1929-32, 1934-35
Loy, Myrna 1930-31
Lugosi, Bela 1930
Lundigan, William 1949-53
Lyon, Ben 1932
MacDonald, Jeanette 1930-31
Malden, Karl 1944-50
Mansfield, Jayne 1956-58
Marvin, Lee 1954
Mason, James 1951, 1956-57
Mature, Victor 1941-42, 1946-48, 1953-54
McDowall, Roddy 1941-42, 1944, 1962
McGuire, Dorothy 1946-50
McLaglen, Victor 1926-32, 1935-38
Meighan, Thomas 1931
Menjou, Adolphe 1936
Merkel, Una 1931, 1950-51
Miranda, Carmen 1940-46
Mitchell, Thomas 1942-45
Mix, Tom 1917-28
Monroe, Marilyn 1950-56
Montgomery, George 1939-43, 1946
Moorehead, Agnes 1954-55
Morley, Karen 1935
Muni, Paul 1929
Neal, Patricia 1951-52
Newman, Paul 1957-61
Nolan, Lloyd 1940-45
North, Sheree 1955-58
O'Brien, George 1924-35
O'Hara, Maureen 1941-43, 1945-49
O'Sullivan, Maureen 1930-31
Oakie, Jack 1940-43
Oland, Warner 1915, 1932-37
Payne, John 1940-42, 1945-47
Peck, Gregory 1947-49, 1951-52
Peters, Jean 1947-54
Power, Tyrone 1936-54
Presley, Elvis 1960
Price, Vincent 1940-46

→

Quinn, Anthony 1942-44, 1964-65
Rathbone, Basil 1939
Ray, Charles 1941-42
Raymond, Gene 1933-34
Remick, Lee 1957-60
Rennie, Michael 1950-57
Ritter, Thelma 1947-53
Ritz Brothers, The 1936-39
Robertson, Dale 1949-54
Rogers, Ginger 1952
Rogers, Will 1929-35
Roland, Gilbert 1934-36
Romero, César 1937-49
Ryan, Robert 1955-56
Sanders, George 1936-38, 1942-43, 1947-50
Scott, Randolph 1938-41
Scott, Zachary 1951
Sheridan, Ann 1949-50
Shirley, Anne 1928-30
Sills, Milton 1930
Silvers, Phil 1941-45
Simmons, Jean 1953-54
Simon, Simone 1936-37
Sondergaard, Gale 1940
Starke, Pauline 1923-24
Stewart, James 1949-50
Stuart, Gloria 1935-39
Temple, Shirley 1934-40
Tierney, Gene 1940-55
Tracy, Lee 1929-30
Tracy, Spencer 1930-35
Trevor, Claire 1933-37
Twelvetrees, Helen 1929, 1933-34
Vallee, Rudy 1948-49
Vera-Ellen 1946
Wagner, Robert 1950-59
Walsh, George 1915-20
Wayne, John 1927-30
Webb, Clifton 1944-61
Welles, Orson 1957-58
White, Pearl 1920-22
Widmark, Richard 1947-54
Wilde, Cornel 1941-43, 1945-48
Withers, Jane 1934-42
Wood, Natalie 1945-49
Woodward, Joanne 1957-60
Young, Loretta 1934-39
Young, Roland 1939-40

Los directores

A lo largo de su historia, Fox tuvo, en general, una sólida nómina de directores bajo contrato. John Ford y Henry Hathaway pasaron la mayor parte de un período de veinte años en el estudio, y Henry King estuvo allí treinta años. Otros como Frank Borzage, Raoul Walsh, Howard Hawks, John Stahl, Allan Dwan, Elia Kazan, Otto Preminger y Joseph L. Mankiewicz hicieron de Fox su hogar durante extensos períodos. Los años más exitosos del estudio, entre 1925-1930 y 1939-1950, fueron los períodos en los que la contribución de sus directores se hizo más evidente. La marcha de Kazan, Preminger y Mankiewicz para convertirse en productores y directores independientes a comienzos de los cincuenta resultó un golpe muy duro del que el estudio nunca pudo recuperarse.

Durante los primeros años, los principales directores de Fox eran competentes artesanos. Estaban el joven Raoul Walsh, Frank Lloyd y J. Gordon Edwards, que dirigieron la mayoría de las películas de Theda Bara. John Ford llegó en 1921 y consideraba al estudio como un paso para superar a Universal, donde había comenzado, que le brindaba una oportunidad para ejercitar su talento en algo diferente de los westerns más triviales. Roland V. Lee llegó en 1922 y William Wellman tuvo su primera oportunidad, dirigiendo westerns, en 1923-1924.

A medida que el estudio comenzó a expandirse a mediados de los años veinte ocurrían cambios importantes. Ford hizo un avance muy importante en 1924 con *El caballo de hierro* la cual, en sus propias palabras, comenzó «sólo como una historia sencilla». Pero mientras el rodaje avanzaba en Nevada, lejos de los jefes del estudio, el film «se convirtió en la denominada "épica", la mayor película que haya hecho Fox».

Las nuevas incorporaciones en 1925 incluyeron a Frank Borzage y Howard Hawks, que previamente había trabajado como productor, guionista y director de cortometrajes. Cuando tuvo la oportunidad de hacer largometrajes, Hawks disfrutó del enorme éxito de *Una novia en cada puerto*, filmada en 1927, con Victor McLaglen y Louise Brooks, y *¿Quién es el culpable?* (*Trent's Last Case*), su primera película sonora, que se estrenó a comienzos de 1929. Raoul Walsh regresó en 1926, el mismo año que William Fox contrató a su «genio alemán»,

F. W. Murnau. El talento de este nuevo grupo muy pronto se evidenció en la mejorada calidad de las producciones de Fox, de donde surgieron algunos éxitos importantes.

Ford dirigió otro western memorable, *Tres hombres malos*, en donde hay una excelente secuencia de carreras, luego tuvo mucho éxito con su drama de la Primera Guerra Mundial, *Cuatro hijos*, filmado en 1927. Borzage tuvo dos grandes éxitos seguidos con *El séptimo cielo* (1927) y *El ángel de la calle* (1928), ambas protagonizadas por Janet Gaynor y Charles Farrell, mientras que en *Torrentes humanos* (*The River*, 1928) Farrell formó pareja con Mary Duncan. Los tres films eran visualmente impactantes, y relataban unas historias de amor intensas y líricas, propias del director en sus mejores momentos.

Raoul Walsh fue el director de éxito más consistente en la taquilla, a partir de 1926 con la película de la Primera Guerra *El precio de la gloria*, seguida por *La bailarina de la ópera* (1928), que estuvo protagonizada por Dolores del Río y en la cual el trasfondo de la revolución rusa mostraba la particular afinidad de Walsh por la acción y la aventura en ambientaciones exóticas. Tuvo enorme éxito con sus primeras películas sonoras en 1929: *En el viejo Arizona*, que continuó Irving Cummings, debido a que Walsh se hirió durante la filmación, y *El mundo al revés*, una comedia de aventuras secuela de *El precio de la gloria*, escrita por el propio Walsh y que tuvo un éxito aún mayor.

Murnau, por el contrario, realizó películas notables pero poco comerciales, si bien brindó al estudio un prestigio enorme, sobre todo gracias a su costosa obra maestra *Amanecer*. Fox le había dado *carte blanche*, de modo que filmó esta película, entre 1926 y 1927, dentro del mundo controlado que creó en uno de los escenarios exteriores más elaborados jamás construidos por un estudio estadounidense. En el lago Arrowhead, él y su director artístico alemán recrearon un pueblo rural, junto con el centro de una ciudad y un parque de atracciones; y utilizó muchos efectos característicos del cine expresionista alemán. A *Amanecer* le siguió *Los cuatro diablos* (1928), un drama circense también protagonizado por la popular Janet Gaynor, y luego hizo *Our Daily Bread*, pero el estudio se la quitó de sus manos, hizo una versión más corta y la estrenó como parcialmente sonora en 1930 con el título de *City Girl* (*El pan nuestro de cada día*).

Hawks y Murnau dejaron el estudio en 1929 y a finales de 1932 Walsh y Borzage también se habían ido, mientras que Ford dividía su tiempo entre Fox y otros estudios, en particular RKO. A pesar de la llegada en 1930 de Frank Lloyd, que dirigió la ganadora del Oscar *Cabalgata* en 1933, y de Henry King, la lista de directores incluía pocos grandes talentos. Los directores característicos de este período de Fox fueron H. Bruce Humberstone, Sidney Lanfield, y los especialistas en musicales David Butler, Irving Cummings y Walter Lang. Butler había sido un actor de Fox en la era del mudo antes de pasar a la dirección en 1927 y obtener su primer éxito con el vehículo para Gaynor-Farrell, *Un plato a la americana* y luego con Will Rogers en *Un yanqui en la corte del rey Arturo* (1931), además de algunos films populares con Shirley Temple.

John Ford dirigió a menudo, a lo largo de los treinta, otros films destacados en Fox: *Peregrinos* (*Pilgrimage*, 1933) fue un drama de interés humano sobre la posguerra; hizo una inusual película sobre los tiempos posteriores a la Guerra Civil, *Prisionero del odio* (*The Prisoner of Shark Island*, 1936), protagonizada por Warner Baxter; tres películas de Ford fueron protagonizadas por el notable Will Rogers, que gozaba de una relación especial con el director; y contrató a Shirley Temple para *La mascota del regimiento* en 1937. El crecimiento de Ford como director durante 1939-1941 coincidió con una mejoría general de los produc-

tos de Fox. Un verdadero punto de inflexión para el estudio ocurrió cuando Zanuck comenzó a reunir una lista de directores de calidad contratados, pues los necesitaba si quería mantener el estudio en el primer puesto en cuanto a la aceptación y los premios así como en las ganancias. En unos pocos años adquirió el servicio de una ajustada selección de reconocidos directores. Fritz Lang, Rouben Mamoulian y Henry Hathaway fueron todos contratados en 1940, seguidos por John Stahl en 1942, Lubitsch y Lewis Milestone en 1943 y Edmund Goulding en 1946. Sumado a ello, Zanuck dio una segunda oportunidad a Otto Preminger que había dirigido algunas películas menores para el estudio en los treinta, y contrató a dos prometedores talentos: Elia Kazan, que había forjado su nombre en la escena neoyorquina, y Joseph L. Mankiewicz, un productor veterano y también guionista (aun en su treintena), ávido por probar suerte en la dirección.

La calidad general y el nivel de las películas que surgieron de este grupo fue excelente y conquistaron tanto a la crítica como a la taquilla. Las contribuciones de Ford, Kazan y Mankiewicz en particular ayudaron a que el estudio obtuviera una mayor presencia en los Oscar, sosteniéndolo durante algunos años. Ford dirigió a Henry Fonda en una memorable serie de películas incluyendo *Las uvas de la ira*, y luego ayudó a Zanuck a ganar su primer

Joseph L. Mankiewicz dirige a Richard Burton y Elizabeth Taylor en *Cleopatra*.

Oscar a la mejor película con *Qué verde era mi valle*. Mamoulian se concentró en estilizadas películas de época en blanco y negro, *El signo del Zorro* (1940) y *Sangre y arena* (1942), interpretadas por Tyrone Power, Linda Darnell y Rita Hayworth. Preminger pasó de thrillers como *Laura* (1944) y *Al borde del peligro* (*Where the Sidewalks Ends*, 1950), ambas protagonizadas por Dana Andrews y Gene Tierney, al drama y películas de época. Milestone se especializó en temática bélica: *The Purple Heart* (1944) y *A Walk in the Sun* (1945), con Dana Andrews. Kazan se concentró en los temas estadounidenses del pasado y el presente, con particular atención a problemas sociales contemporáneos en *La barrera invisible* (1947) y *Pinky* (1949), así como en thrillers de alto vuelo como *El justiciero* (1947) y *Pánico en las calles* (*Panic in the Streets*, 1950). Henry King cubrió el espectro más amplio, desde lo religioso (*La canción de Bernadette*, 1943) y lo histórico (*Wilson*) hasta lo bélico (*Almas en la hoguera*) y el western (*El pistolero*). Henry Hathaway fue mejor conocido por sus thrillers de temática social, a menudo basados en historias reales y filmados en exteriores, tales como *La casa de la calle 92* (1945), *El beso de la muerte* (*Kiss of Death*, 1947) y *Yo creo en ti*

Directores

Archainbaud, George 1935
Bacon, Lloyd 1944-49, 1951-53
Blystone, John 1924-36
Borzage, Frank 1925-32
Brahm, John 1941-44
Butler, David 1927-38
Cline, Edward 1934-35
Conway, Jack 1924
Cummings, Irving 1926, 1928-31, 1933-36, 1938-43, 1945
Dassin, Jules 1949-50
Daves, Delmer 1950-53
Del Ruth, Roy 1935-40
Dieterle, William 1933
Dillon, John Francis 1932-33
Dmytryk, Edward 1954-55, 1957-59
Donen, Stanley 1966-69
Dwan, Allan 1926-27, 1929, 1931 -32, 1935-40, 1957
Fleischer, Richard 1955-61, 1966-69
Fleming, Victor 1930
Ford, John 1921-31, 1933-35, 1938-41
Forde, Eugene 1932-47
Foster, Norman 1936-41
Fuller, Samuel 1951-57
Garnett, Tay 1936-37
Gordon, Michael 1951
Goulding, Edmund 1946-58
Green, Alfred E. 1927-29
Hathaway, Henry 1940, 1942-56, 1958-60
Hawks, Howard 1925-29, 1952-53
Howard, William K 1921, 1928-33
Humberstone, H. Bruce 1935-48
Huston, John 1957-58
Kazan, Elia 1945, 1947-50, 1952-53
King, Henry 1930-61
Koster, Henry 1948-56
Lachman, Harry 1933-36, 1940-42
Lanfield, Sidney 1930-33, 1935-39
Lang, Fritz 1940-42
Lang, Walter 1937-61
Lee, Rowland V. 1922-27, 1932-34
Leeds, Herbert 1938-48
Levin, Henry 1952-53
Litvak, Anatole 1948, 1951, 1955-56
Lloyd, Frank 1916-19, 1931-34
Lubitsch, Ernst 1943-47
MacFadden, Hamilton 1930-34
Mamoulian, Rouben 1940-42
Marin, Edwin L. 1949
Mankiewicz, Joseph L. 1945-51
Marshall, George 1920-21, 1926 -27, 1934-38
Mayo, Archie 1940-44
Mazursky, Paul 1974-80
McCarey, Leo 1930, 1957-61
Milestone, Lewis 1943-45, 1951-52
Murnau, F. W. 1926-29
Negulesco, Jean 1948-58
Neill, Roy William 1925-27
Newman, Joseph M. 1951-53
Pichel, Irving 1939-43
Preminger, Otto 1936-37, 1942 -50
Ratoff, Gregory 1936-40, 1944 -47
Ray, Nicholas 1956
Reis, Irving 1949
Ritt, Martin M. 1957-58, 1970 -74
Robson, Mark 1957-62
St. Clair, Malcolm 1933, 1936-40, 1943-45, 1948
Sale, Richard 1950-53
Santell, Alfred 1929-33
Schertzinger, Victor 1925-27
Schuster, Harold 1937, 1941-43
Seaton, George 1945-50
Sedgwick, Edward 1920-22
Seiter, William A. 1936-38
Stahl, John M. 1942-49
Tashlin, Frank 1955-62
Sturges, Preston 1948-49
Taurog, Norman 1936-37
Taylor, Sam 1931-32
Van Dyke, W. S. 1924-25
Walsh, Raoul 1915-20, 1926-32, 1955-56, 1958-61
Wellman, William A. 1923-24
Werker, Alfred L. 1929-33, 1937-39, 1941-42
Wise, Robert 1950-53, 1964-68

(1948). Mankiewicz sobresalía en dramas inteligentes y satíricos, principalmente en *A letter to Three Wives* (1949) y *Eva al desnudo* (1950), donde pudo ejercitar su talento como el principal director-escritor de Fox.

A comienzos de los cincuenta la mayoría de estos importantes directores de Fox abandonaron el estudio para trabajar como directores-productores independientes. Una llegada notable fue la del veterano Howard Hawks, que regresaba al estudio donde había comenzado a dirigir más de veinte años antes. Colaboró con Cary Grant en unas geniales comedias disparatadas, *La novia era él* y *Me siento rejuvenecer* (*Monkey Business*, 1952), y dio un empujón importante a Marilyn Monroe con un pequeño papel en esta última y luego como coprotagonista con Jane Russell en el musical *Los caballeros las prefieren rubias*.

El director de fotografía Joseph LaShelle, las coestrellas Gene Tierney, Dana Andrews y el director Otto Preminger en el rodaje de *Al borde del peligro*, de 1950.

Otros pocos recién llegados, sobre todo directores de segunda fila —Jean Negulesco, Delmer Daves, Sam Fuller— no lograron superar a los que habían partido, y los espectáculos rutilantes en color y Cinemascope que prevalecían ahora perdían frente a los más importantes éxitos en blanco y negro de los cuarenta. Mankiewicz regresó para dirigir *Cleopatra* a comienzos de los sesenta, y los directores Robert Wise y Gene Kelly dirigieron un par de producciones de Fox, sobre todo musicales. Pero el director que más tiempo trabajó para el estudio en los cincuenta y a finales de los sesenta fue Richard Fleischer, que finalmente hizo agua al mismo tiempo que los Zanuck con fracasos como *Che!* (1969) y *Tora! Tora! Tora!* (1970).

El personal creativo

George Schneiderman y Ernest Palmer fueron los directores de fotografía más fiables y prolíficos del estudio durante los primeros años. Desde 1939 Arthur Miller demostró ser uno de los mayores especialistas en blanco y negro, mientras que Leon Shamroy se convirtió en un experto en fotografía en Technicolor y continuó hasta distinguirse en Cinemascope y en la filmación en 70 milímetros en años posteriores.

William S. Darling fue el más estable del pequeño Departamento de Decorados de Fox. No fue sino hasta que Zanuck asumió la dirección en 1935 que el departamento comenzó a crecer y a ganar mayor prestigio. Hubo un flujo regular de importantes recién llegados; al distinguido supervisor de dirección artística Richard Day lo sucedió Lyle Wheeler y, finalmente, Jack Martin Smith a partir de finales de los cincuenta.

Zanuck tuvo una participación destacada en el trabajo de mejora de los departamentos especializados del estudio, incluyendo los de Maquillaje y Efectos Especiales. También llevó consigo a la editora en jefe Barbara McLean y al compositor Alfred Newman, quienes se convirtieron en empleados del estudio durante veinte años. Charles LeMaire fue supervisor de diseño de vestuario desde 1943 hasta finales de los cincuenta, y reunió un sobresaliente equipo de colaboradores y ayudantes que se encontraba al mismo nivel que los de los demás estudios.

Los directores de fotografía y los directores artísticos

Durante el primer período anterior a 1939 el estudio Fox no era particularmente conocido por la calidad de sus directores de fotografía, que tendían a ser artesanos sólidos antes que unos importantes talentos creativos. George Schneiderman, por ejemplo, estuvo casi veinte años con Fox, a partir de 1919; sirvió como director de fotografía en muchas de las películas mudas de John Ford, luego alternó con Joseph August en los primeros films sonoros de Ford. Unos pocos hombres principales —James Wong Howe, Lee Garmes, Hal Mohr— trabajaron en el estudio a comienzos de los treinta, pero se fueron poco tiempo después.

Para *Amanecer*, una producción realmente especial, el director F. W. Murnau no debió atenerse al personal del estudio y pudo elegir a su director de fotografía. Escogió a dos de los mejores, Charles Rosher y Karl Struss, y ambos ganaron el primer Oscar a la fotografía por sus esfuerzos. (Rosher recuerda que fue «una película muy difícil... Para algunas escenas, como la secuencia en el pantano, la cámara trazaba un círculo completo. Esto producía

enormes problemas de iluminación... Fue una importante tarea; casi cada toma se hacía en movimiento».) Murnau, no obstante, trabajó con un director de fotografía de Fox, Ernest Palmer, para su más modesta segunda película, el drama circense *Los cuatro diablos* (1928). Palmer se convirtió en un empleado fijo del estudio, y permaneció durante casi treinta años a lo largo de varios cambios de gerencia, durante los cuales vivió la transición de las películas mudas a las sonoras, así como del blanco y negro al color. Tras obtener una nominación al Oscar por la película muda de Murnau, lo nominaron por última vez por *Flecha rota,* filmada en Technicolor en 1950.

El año 1939 marcó el punto de inflexión para el estudio. Lo más importante fue la llegada de Leon Shamroy, que permaneció en Fox durante treinta años, perfeccionándose hasta convertirse en el especialista más importante del estudio en cuanto al dominio del color y que obtuvo más Oscar que nadie por la fotografía. Arthur Miller, como Shamroy, había sido director de fotografía durante muchos años, aunque no había conseguido demasiado reconocimiento. (Ambos debieron esperar mucho tiempo para sus primeras nominaciones al Oscar.) En Fox desde 1932, Miller hizo muchas de las películas de Shirley Temple, pero sólo comenzó a tener unos encargos más interesantes a partir de 1939. Durante los años posteriores trabajó con la mayoría de los nuevos directores importantes del estudio —Mamoulian, Lang, Stahl, Kazan y Mankiewicz— así como con Ford y King. Una vez que le dieron la oportunidad, aceptó el desafío y se destacó como uno de los más importantes directores de fotografía en blanco y negro de Hollywood.

Tanto Shamroy como Miller fueron nominados al Oscar en 1940, marcando el inicio de una década en la que la calidad de la fotografía de Fox, tanto en color como en blanco y negro, se equiparó a la de los otros estudios. Miller obtuvo su primera estatuilla un año después por *Qué verde era mi valle,* de Ford, en blanco y negro, al mismo tiempo que Ernest Palmer ganó su único Oscar por *Sangre y Arena,* en Technicolor, mientras que Shamroy tuvo que esperar otro año para hacer *su* primera película en Technicolor, *El cisne negro*. Miller y Shamroy fueron nominados en otras ocasiones y consiguieron muchos premios de la Academia. El Departamento de Fotografía de Fox también se reforzó con la llegada de Joe MacDonald, Joseph LaShelle (que obtuvo un Oscar por *Laura* en 1944) y Milton Krasner, cuyo trabajo elevó el prestigio de muchas de las producciones del estudio en Cinemascope en los cincuenta, y que recibió el primer Oscar para una película en Cinemascope por *Creemos en el amor* (1954).

Fue sin embargo Shamroy, el más prestigioso director de fotografía de Fox, quien marcó el camino hacia el Cinemascope. Asignado para la primera produción, *La túnica sagrada*, participó en otras primeras producciones en Scope como *Sinuhé, El egipcio* (1954). Más tarde participó en las incursiones del estudio en formato largo (70 milímetros), y rodó *El rey y yo* con el nuevo procedimiento de 55 milímetros, y otro musical, *South Paficic*, la primera producción de Fox con Todd-AO. Shamroy ganó su último Oscar en 1963, por la fotografía en Todd-AO de *Cleopatra*, luego coronó su carrera en el estudio con películas de la talla de *El planeta de los simios* y *Justine* (1969), de George Cukor.

El primer director artístico que hizo su nombre en Fox durante los años veinte fue el húngaro William Sandorhazi Darling, que llegó en 1922, tras un año con la American Film Company y otro año con Louis B. Mayer. Pronto se estableció como el principal director artístico en jefe, y mantuvo ese cargo durante un cuarto de siglo. A lo largo de sus veinticinco años para Fox colaboró en numerosas producciones de John Ford y ganó un Oscar por su trabajo en *Cabalgata, La canción de Bernadette* y *Ana y el rey de Siam* (*Anna and the King*

of Siam, 1947), de John Cromwell, al final de su larga carrera. Más allá de su contribución en estas películas, y en otras costosas producciones como *Lloyds de Londres* y *Chicago*, algunos de sus trabajos más impactantes fueron para películas de menor escala; aportó convincentes escenarios sombríos de callejones para *Mientras París duerme* (*While Paris Sleeps*, 1932), dirigida por Allan Dwan, y un inusual escenario principal para *Zoo in Budapest*, (1933), de Rowland V. Lee, que lo llevó a sus raíces.

Muchos directores artísticos importantes sólo permanecieron por poco tiempo en el estudio. Murnau llevó a su director artístico alemán Rochus Gliese, que fue responsable de la lograda atmósfera de *Amanecer*, una de las producciones capitales de Hollywood respecto de la ambientación a finales de los veinte. Ben Carré, el pionero director artístico francés que diseñó películas para Maurice Tourneur una década antes (1914-1920), llegó a Fox en 1928. Trabajó en cinco films para el director Raoul Walsh, incluyendo los asombrosos escenarios rusos de *La bailarina de la ópera*, y colaboró con Darling y Harry Oliver en *El pan nuestro de cada día* de Murnau en 1929. Oliver labró su nombre poco después trabajando con Frank Borzage. Sus imaginativos escenarios parisinos para *El séptimo cielo* le granjearon una nominación al Oscar, en competencia con los diseños de Gliese para *Amanecer*, un trabajo delicado que ponía en evidencia la gran capacidad del Departamento de Decorados de Fox en esos años.

Asimismo, Stephen Goosson fue nominado por su extraordinaria visión de una Nueva York futurista en 1980, creada para el musical de El Brendel *Una fantasía del porvenir*, luego se marchó a Columbia, donde se convirtió en el director artístico principal. Pero fue el director de fotografía James Wong Howe el que asumió la responsabilidad de conseguir la sensación de claustrofobia que impera en *Camarotes de lujo* (*Transatlantic*, 1931), de William K. Howard. Maestro de la iluminación naturalista, Howe insistía en que los pasajes debían ser estrechos, con techos bajos, «y también le hice cambiar la sala de máquinas para que hubiera más objetos en segundo plano, mayor perspectiva», recuerda. Así, Howe fue el verdadero responsable de que Gordon Wiles ganara su Oscar por la dirección artística.

Cuando Zanuck asumió la dirección en 1935, inmediatamente comenzó a organizar el Departamento de Decorados y contrató a Hans Peters, Rudolph Sternad y Mark-Lee Kirk. Pero fue sólo a finales de los treinta, como parte de la mejora general en la producción de Fox y de una mayor expansión en dicho departamento, cuando pudo sostener que se encontraba al mismo nivel que cualquier otro estudio de Hollywood en la variedad y la calidad de su trabajo artístico. El ruso Boris Leven llegó en 1938, seguido por Richard Day, Wiard Ihnen y Joseph Wright en 1939. Nathan Juran y Maurice Ransford fueron contratados en 1940, James Basevi en 1941 y Lyle Wheeler en 1944. Wheeler se convirtió en el supervisor de la dirección artística una docena de años después de la marcha de Day, a finales de los cuarenta; mientras que Duncan Cramer fue el director del Departamento de Decorados durante muchos años.

Debido al interés muy temprano de Zanuck por el color, el departamento artístico de Fox fue el primero en adaptarse al trabajo en films en Technicolor al mismo tiempo que en blanco y negro. El veterano Darling, junto con Leven y Ransford, continuaron concentrándose en el blanco y negro. Leven fue nominado al Oscar por *Alexander's Ragtime Band* y aportó imaginativos diseños a *Seis destinos* (*Tales of Manhattan*, 1942), de Julien Duvivier. Ransford trabajó en *Brigham Young*, en la modesta *Concierto Macabro* (*Hangover Square*, 1944), de John Brahm, y fue nominado por *Débil es la carne* (*The Foxes of Harrow*, 1947), de John Stahl, y *El hundimiento del Titanic* (*Titanic*, 1953), de Jean Negulesco. Day y Juran

El personal creativo

Directores de fotografía

Andriot, Lucien 1928-31, 1936-44
August, Joseph 1923-32
Ballard, Lucien 1942-44, 1951-55
Barnes, George 1940-41
Brodine, Norbert 1943-49
Clarke, Charles G. 1928-33, 1938-61
De Vinna, Clyde 1943-45
Edeson, Arthur 1928-31
Garmes, Lee 1932-34
Glennon, Bert 1934-36, 1939
Howe, James Wong 1931-33
Krasner, Milton 1949-59
LaShelle, Joseph 1943-54
MacDonald, Joseph 1941-59
MacWilliams, Glen 1925-32, 1941-46
Marley, J. Peverell 1934-44
Maté, Rudolph 1935-36
Mescall, John 1938
Miller, Arthur 1932-50
Mohr, Hal 1932-34
Palmer, Ernest 1925-50
Planck, Robert 1933, 1937-39
Rosson, Harold 1929
Schneiderman, George 1919-35
Seitz, John 1931-36
Shamroy, Leon 1939-69
Valentine, Joseph 1924-30, 1934
Van Enger, Charles 1929-30

Diseñadores de vestuario

Banton, Travis 1939-41
Cashin, Bonnie 1943-49
Cassini, Cleg 1942-50
Cox, David 1931-32
McCoy, Herschel 1936-43
Hubert, René 1931-35, 1943-50
Jeakins, Dorothy 1952-54
Kaufman, Rita 1933-34
Lambert, William 1933-36
LeMaire, Charles 1943-59
Luick, Earl 1942-43
Mabry, Moss 1963-68
Myron, Helen 1935-40
Nelson, Kay 1943-55
Palmer, Adele 1957-59
Renie 1950-54, 1957
Rose, Helen 1943
Royer 1933-39
Stevenson, Edward 1950-52
Travilla, William 1949-56
Tree, Dolly 1929-32
Wachner, Sophie 1925-31
Wakeling, Gwen 1935-42
Wood, Yvonne 1943-45

Directores artísticos

Anderson, Carl 1943-53
Basevi, James 1941-47
Carré, Ben 1928-35
Creber, Louis 1933-45
Darling, William S. 1922-46
Davis, George 1947-56
Day, Richard 1939-47
DeCuir, John 1949-62
Douglas, Haldane 1937-39
Fuller, Leland 1943-61
Goosson, Stephen 1930
Gore, Chester 1937-51
Haas, Robert 1927-28
Herzbrun, Bernard 1937-39
Hogsett, Albert 1934-57
Ihnen, Wiard 1939-44
Irvine, Richard 1944-51
Juran, Nathan 1940-46
Kirk, Charles M. 1929-30
Kirk, Mark-Lee 1935-39, 1945-59
Leven, Boris 1938-47, 1951-52 (Wise) 1964-68
Little, Thomas 1935-53
Lonergan, Arthur 1968-70
Mansbridge, John 1956-61
Menzies, William Cameron 1931-33
Oliver, Harry 1927-30, 1932
Otterson, Jack 1934-35
Parker, Max 1932-35
Peters, Hans 1934-40
Ransford, Maurice 1940-61
Schulze, Jack 1929-32
Smith, Jack Martin 1954-73
Spencer, J. Russell 1943-52
Sternad, Rudolph 1936-40
Urban, Joseph 1930-31
Wheeler, Lyle 1944-60
Wright, Joseph 1929-33, 1939-53

Compositores y directores musicales

Amfitheatrof, Daniele 1949
Buttolph, David 1935-47
Friedhofer, Hugo 1930-36, 1943-44, 1952, 1954-59
Herrmann, Bernard 1944-47, 1951-56
Lange, Arthur 1933-38, 1942-43
Mockridge, Cyril J. 1935-61
Newman, Alfred 1938-59
Newman, Emil 1941-47
Newman, Lionel 1946-60
Raksin, David 1942, 1944-49
Rapee, Erno 1924-29, 1931
Rosen, Milton 1948
Silvers, Louis 1936-40

Montadores

Allen, Fred 1935-43
Beetley, Samuel 1962-67
Bischoff, Robert 1933-35, 1939-42
Boemler, George 1961-62
Bretherton, David 1955-62
Clancey Margaret 1927-35
Clark, James B. 1938-61
Colbert, Norman 1938-46
Curtiss, Ray 1943-44
De Gaetano, Al 1929-40
De Maggio, Nick 1935-53
Dietrich, Ralph 1928-36
Fowler, Hugh 1952-62
Fritch, Robert 1943-52
Gilmore, Stuart 1957-59
Goodkind, Saul 1948
Hull, Frank 1929-33
Jones, Harmon 1944-50
Loeffler, Louis 1927-61
McLean, Barbara 1935-54
McNeil, Allen 1935-43
Morley, James 1938
Morra, Irene 1928-38
Morse, Terrell 1951-53
Murray, Jack 1929-38
Nosier, Lloyd 1935-37
Reynolds, William 1947-60, 1965-70
Schuster, Harold 1929-35
Simpson, Robert 1937-69
Spencer, Dorothy 1943-63
Thompson, Walter 1937-43

Troffey, Alex 1928-40
Weatherwax, Paul 1929-30
White, Merrill 1951-53

Guionistas

Axelrod, George 1955-56, 1965-68
Behrman, S. N. 1930-33
Boehm, Sydney 1954-60
Brackett, Charles 1950-59
Burke, Edwin 1929-35
Diamond, I. A. L. 1951-52
Dunne, Philip 1934-59
Ephron, Henry y Phoebe 1950-56
Ettlinger, Don 1937-40
Furthman, Jules 1920-23, 1930-31
Johnson, Nunnally 1935-42, 1949-63
Lederer, Charles 1949-53
Levien, Sonya 1929-40
Mayes, Wendell 1956-58
Nichols, Dudley 1929-35
Raphaelson, Samson 1934-35
Reisch, Walter 1949-59
Rivkin, Allen 1935-39
Robinson, Casey 1949-54
Seaton, George 1941-50
Trotti, Lamar 1933-54

colaboraron en la recreación sobre el terreno del estudio de un pueblo minero galés en *Qué verde era mi valle* (ganadora del Oscar en 1941) y en la prestigiosa producción *El filo de la navaja* (nominada al Oscar en 1946). Por su parte, Joseph Wright aportó los colores definidos para los musicales populares. Fue nominado al Oscar por *Serenata argentina* y por la muy extravagante *Toda la banda está aquí*, de Busby Berkeley, y ganó con *Mi chica favorita* (1942), mientras que la mayor parte del estilizado trabajo con el color fue de Ihnen, que aparece en los créditos de *El pájaro azul* (1940) y los comparte en la ganadora del Oscar, *Wilson*. (Él trabajó en los interiores de los decorados de las dos primeras películas en Technicolor para Pioneer Pictures en 1935.)

Algunos recién llegados destacados, como George Davis, John DeCuir y Jack Martin Smith, junto con Wheeler y Leland Fuller, aseguraron la existencia de uno de los departamentos de Decorados más productivos del estudio a lo largo de los cincuenta, perfectamente capacitado para trabajar en muchos films de época exuberantes, así como en musicales y otras producciones en Cinemascope. Jack Martin Smith se convirtió en el director artístico líder de Fox; permaneció allí hasta principios de los setenta, y a él se unieron para las producciones más importantes algunos discípulos del departamento: DeCuir regresó para colaborar en los espectaculares diseños ganadores del Oscar de *Cleopatra* y *Hello, Dolly!*, así como en *El tormento y el éxtasis* (*The Agony and the Ecstasy*, 1965). Boris Leven volvió a instancias del director Robert Wise para sus tres películas en Fox: *Sonrisas y lágrimas, El Yang-Tsé en llamas* y *La estrella*, todas nominadas por su dirección artística. Y el veterano Richard Day también regresó para trabajar en *El valle de las muñecas* y *Tora! Tora! Tora!*, que le granjeó una última nominación al Oscar apenas un año antes de su muerte.

Los otros departamentos

Cuando Darryl Zanuck llegó en 1935, inmediatamente se dispuso a reorganizar y mejorar los diversos departamentos técnicos del estudio, de modo que en muchos casos las contribuciones más interesantes y más creativas de los técnicos líderes, que comprendían desde expertos en efectos especiales hasta diseñadores de vestuario, son de este período. En general, el elevado nivel de especialización que se estableció en la época se mantuvo más tarde gracias a las nuevas incorporaciones de expertos.

Ern Westmore, por ejemplo, uno de los más dotados miembros de la conocida familia de expertos en maquillaje, comenzó a trabajar en Fox durante esa época, estableciendo una tradición que continuó los siguientes veinte años o más, igual que Ben Nye, mientras que

John Chambers ganó un Oscar especial por su trabajo en la creación de las máscaras de aspecto natural para los monos de *El planeta de los simios*. Fred Sersen se hizó cargo del Departamento de Efectos Especiales y aportó las espectaculares secuencias de destrucción de *Chicago* y *Suez* (1938). Frecuentemente nominado, Sersen ganó un Oscar por *Vinieron las lluvias* (1939) en blanco y negro, y la versión en Technicolor de *Tiburones de acero* (*Crash Dive*, 1943), de Archie L. Mayo. Ray Kellogg continuó su trabajo en los cincuenta y el mago-técnico L. B. «Bill» Abbott lo hizo más adelante, con superproducciones como *El extravagante doctor Doolittle, Tora! Tora! Tora!* y *La aventura del Poseidón*, cada una de las cuales le valió el Oscar.

Él mismo un montador experimentado, Zanuck supervisó la mayor parte del montaje de los largometrajes de Fox, asistido por un equipo de cortadores fieles, que estaba encabezado por Barbara McLean, que había llegado junto con él procedente de 20th Century. (Tras cinco nominaciones, finalmente ganó su primer Oscar por el montaje de *Wilson* en 1944.) Otros que fueron contratados por primera vez durante 1935-1938 e hicieron casi toda su carrera en Fox fueron Nick De Maggio, Robert Simpson (nominado al Oscar por *Las uvas de la ira*) y James B. Clark (nominado por *Qué verde era mi valle*); también Dorothy Spencer (1943-63) y Louis Loeffler (1927-1961), mientras que William Reynolds surgió como el montador líder del estudio en los sesenta y ganó un Oscar por *Sonrisas y lágrimas*, dirigida por otro montador magistral, Robert Wise.

Con todo, otra figura importante que empleó Zanuck en 20th Century, y que luego se le unió en Fox, fue el enormemente prolífico y versátil compositor Alfred Newman, múltiple ganador de Oscar que estuvo más de veinte años en el estudio, durante gran parte de ese período como director musical. Algunos de sus logros durante esos años incluyen *Alexander's Ragtime Band, With a Song in my Heart* (1952), de Daniel Mann, y *La colina del adiós* (1955). Durante un tiempo, entre los cuarenta y los cincuenta, a Newman se le unieron sobresalientes talentos musicales como David Raksin (con sus evocativas partituras para *Laura* y *Ambiciosa*), Bernard Herrmann (*Anna y el rey de Siam*), y Hugo Friedhofer, quienes daban testimonio de la gran calidad del Departamento de Música, en particular durante los años de Zanuck.

Asimismo, la diseñadora de vestuario Gwen Wakeling se mudó de 20th Century a Fox, donde compartió las películas importantes con Royer, mientras Herschel McCoy hacía las series B. Charles LeMaire fue contratado en 1943 y se hizo cargo del departamento de inmediato; durante muchos años fue el supervisor del diseño de vestuario. Para llevar a cabo la gran cantidad de producciones del estudio, tanto en blanco y negro como en Technicolor, LeMaire reunió un equipo estelar de diseñadores: Kay Nelson, René Hubert, Bonnie Cashin y Oleg Cassini. Continuó diseñando para sus estrellas favoritas, mientras trabajaba estrechamente con los miembros de su equipo, controlando bocetos y a menudo estaba presente durante la construcción de los escenarios. El departamento floreció a lo largo de los cincuenta, y se mantuvo activo debido a las demandas del enorme número de films de ese período, en su mayoría películas épicas y musicales en Cinemascope.

La última diseñadora estrella de Fox en los sesenta fue Irene Sharaff, que trabajó en muchas de las películas más importantes del período, y fue nominada al Oscar por los exuberantes musicales *Can-Can* (1960) y *Hello, Dolly!*, y ganó por los sorprendentes trajes confeccionados para *Cleopatra* en colaboración con Renie, que también había estado en Fox en los cincuenta.

Los premios de la Academia

A lo largo de los años, Fox tuvo una importante cantidad de éxitos con los premios de la Academia, y fue así desde la primera ceremonia (hacia 1927-1928), cuando *Amanecer* y *El séptimo cielo* se llevaron entre ambas una parte importante de los Oscar. Las ganadoras a la mejor película se sucedieron a lo largo de un período de cuarenta años, desde *Cabalgata* hasta *Contra el imperio de la droga,* e incluyeron una variedad de films tales como *Qué verde era mi valle, La barrera invisible* y *Eva al desnudo*, el musical *Sonrisas y lágrimas* y la bélica *Patton*. Fox se destacó por sus directores, y la lista de sus ganadores del Oscar incluye a Borzage, Ford, Kazan y Mankiewicz, mientras que los galardones en las categorías técnicas, al igual que en la dirección artística y en la fotografía, fueron muchos y en aumento a lo largo de los años. Las estrellas de Fox, sin embargo, generalmente fueron ignoradas por la Academia.

Amanecer, de F. W. Murnau, su primera película estadounidense, y la muy sensiblemente dirigida *El séptimo cielo*, de Frank Borzage, fueron ambas interpretadas por Janet Gaynor y se estrenaron en 1927. Estos dos films le aseguraron a Fox un buen comienzo durante el primer año de los premios de la Academia. Cada una ganó dos estatuillas —*Amanecer* por la fotografía y por la «calidad artística de la producción», y *El séptimo cielo* por la dirección y el guión—

Bette Davis, Marilyn Monroe y George Sanders en *Eva al desnudo*.

y compartieron los créditos (junto con *El ángel de la calle* de Borzage) por la mejor interpretació, que ganó Gaynor. En los años posteriores Warner Baxter triunfó como mejor actor por *En el viejo Arizona* y Borzage obtuvo su segundo Oscar por la dirección de *Bad Girl* (1932).

En la ceremonia de los Oscar de 1932-1933, *Cabalgata* de Fox fue una elección sorprendente como mejor película de las diez producciones nominadas, que incluían *Las cuatro hermanitas* (*Little Women*), de George Cukor, de RKO, y *Soy un fugitivo*, de Mervyn LeRoy, de Warner Bros. El director Frank Lloyd y el director artístico William S. Darling también fueron premiados en dos de las categorías técnicas más fuertes de Fox. Supervisor artístico del estudio durante los treinta, Darling sería nominado cuatro veces más y compartiría otros dos Oscar años más tarde, mientras que Stephen Goosson había sido nominado por la escenografía de *Una fantasía del porvenir*. Ciertamente, los problemas que experimentó el estudio en los años siguientes, que sólo gradualmente se resolvieron cuando regresó Zanuck, se hicieron ostensibles en el hecho de que Fox no obtuvo ningún Oscar entre 1934 y 1936, y sólo algunos premios menores durante 1937-1939, incluyendo un Oscar a la mejor atriz secundaria para Alice Brady (*Chicago*) y otro de actor secundario para Walter Brennan (*Kentucky*).

Fox tuvo un año importante en 1940, el umbral de una década memorable. En los años comprendidos entre 1941 y 1950, el estudio ganó tres Oscar a la mejor película junto con otros numerosos premios. Y aunque no triunfó en 1940 con la sobresaliente *Las uvas de la ira* de John Ford, al menos sí recibió los premios mayores de la crítica neoyorquina. Ford ganó el Oscar a la dirección y el premio a la dirección de la crítica de Nueva York. Otras nominaciones de Fox en 1940 llamaron la atención sobre el personal técnico principal —los directores de fotografía Arthur Miller y Leon Shamroy y el director artístico Richard Day—, mientras que Alfred Newman ganó el Oscar por su partitura de *Tin Pan Alley*, de Walter Lang, que se sumaba al que había recibido dos años antes por *Alexander's Ragtime Band*. (Dos Oscar más en los cuarenta y cuatro en los cincuenta lo convirtieron en el mayor ganador de Oscar del estudio.)

En 1941, 20th Century-Fox finalmente ganó su primer Oscar a la mejor película por *Qué verde era mi valle*. Hubo también Oscar para el mejor actor secundario, Donald Crisp, y para el director John Ford, que también ganó el premio de la crítica de Nueva York por segundo año consecutivo. El estudio siguió funcionando bien en los premios técnicos, con predominio en las categorías de fotografía y dirección artística (tanto en color como en blanco y negro) en 1941-1946, cuando los múltiples ganadores fueron el director de fotografía Leon Shamroy (en color) y Arthur Miller (en blanco y negro), junto con el director artístico Richard Day (en color y blanco y negro).

Fox, sin embargo, experimentó una notable falta de éxito con sus estrellas. Entre 1930 y 1969 sólo cinco protagonistas de Fox ganaron Oscar —Jennifer Jones por *La canción de Bernadette*, Joanne Woodward por *Las tres caras de Eva* (*The Three Faces of Eve*, 1957), de Nunnally Johnson, Yul Brynner por *El rey y yo* e Ingrid Bergman como la protagonista en *Anastasia* en 1956, y Maggie Smith en la producción británica de *Los mejores años de Miss Brodie* (1969). En el caso de *Las uvas de la Ira*, que fue nominada al Oscar, y de *Eva al desnudo*, que lo ganó, Henry Fonda y Bette Davis sólo obtuvieron nominaciones de la Academia. Bette Davis, sin embargo, ganó el premio de la crítica de Nueva York; de hecho, las estrellas de Fox solían tener mayor suerte en Nueva York que en Los Ángeles. Otros ganadores en Nueva York fueron Olivia de Havilland por *Nido de víboras* y Gregory Peck por *Almas en la hoguera*.

Al estudio le fue mejor con sus directores, principalmente con los, en cierto modo, novatos Elia Kazan y Joseph L. Mankiewicz. Kazan ganó como mejor director en 1947 por *La barrera invisible*, la mejor película del año tanto para la Academia como para la crítica de Nueva York. Pero cuando la mejor década del estudio llegaba a su fin, fue Mankiewicz quien marcó el camino, con un Oscar por la dirección y el guión tanto de *Carta a tres esposas* como por *Eva al desnudo*, que también obtuvo el premio a la mejor película tanto de la Academia como de la crítica de Nueva York en 1950.

Tras esta cadena de éxitos, los años posteriores fueron decepcionantes. Fox hizo su mayor despliegue en las categorías técnicas, principalmente con las que se relacionaban con su introducción en el Cinemascope en 1953: dos Oscar especiales se añadieron a otros dos por dirección artística en color y diseño de vestuario en color para *La túnica sagrada*, la primera producción en Cinemascope, y uno para la fotografía en color de *Creemos en el amor*. Los elaborados hallazgos del departamento artístico del estudio continuaron brindándole a Fox la mayoría de sus Oscar entre los cincuenta y los sesenta, hasta alcanzar un total de siete premios compartidos entre Lyle Wheeler, John DeCuir, George Davis, Jack Martin Smith y Harry Horner, y 24 nominaciones más. Los únicos Oscar a la mejor película y la mejor dirección durante este período fueron para el popular musical *Sonrisas y lágrimas* y para su director, Robert Wise.

El mayor triunfo de Fox desde *Eva al desnudo* fue exactamente veinte años después, con la ambiciosa biografía ambientada en la Segunda Guerra Mundial *Patton*, que ganó un total de siete Oscar, incluyendo el mejor actor para George C. Scott, que estuvo excelente en el rol protagonista (también reconocido por la crítica de Nueva York), el director Franklin J. Schaffner y los guionistas Francis Ford Coppola y Edmund H. North. (Scott, que desaprobaba los Oscar, rechazó el suyo.) El estudio repitió las mismas cuatro categorías el año siguiente. La película *Contra el imperio de la droga* era un thriller de acción desmesurada, el actor principal era Gene Hackman y el director, un relativo novato, William Friedkin.

Durante los años que siguieron, los éxitos del estudio se concentraron en las categorías técnicas. *La guerra de las galaxias*, por ejemplo, obtuvo siete Oscar técnicos en 1977, mientras que *Empieza el espectáculo* (*All That Jazz*, 1979), de Bob Fosse, ganó cuatro. Quizá la frustrante mala suerte de Fox con los Oscar queda mejor ejemplificada con *Paso decisivo* (*The Turning Point*), de Herbert Ross, que estableció un récord en 1977 (comparable a *El color púrpura* de Steven Spielberg en 1985), que obtuvo 11 nominaciones pero no logró ningún galardón.

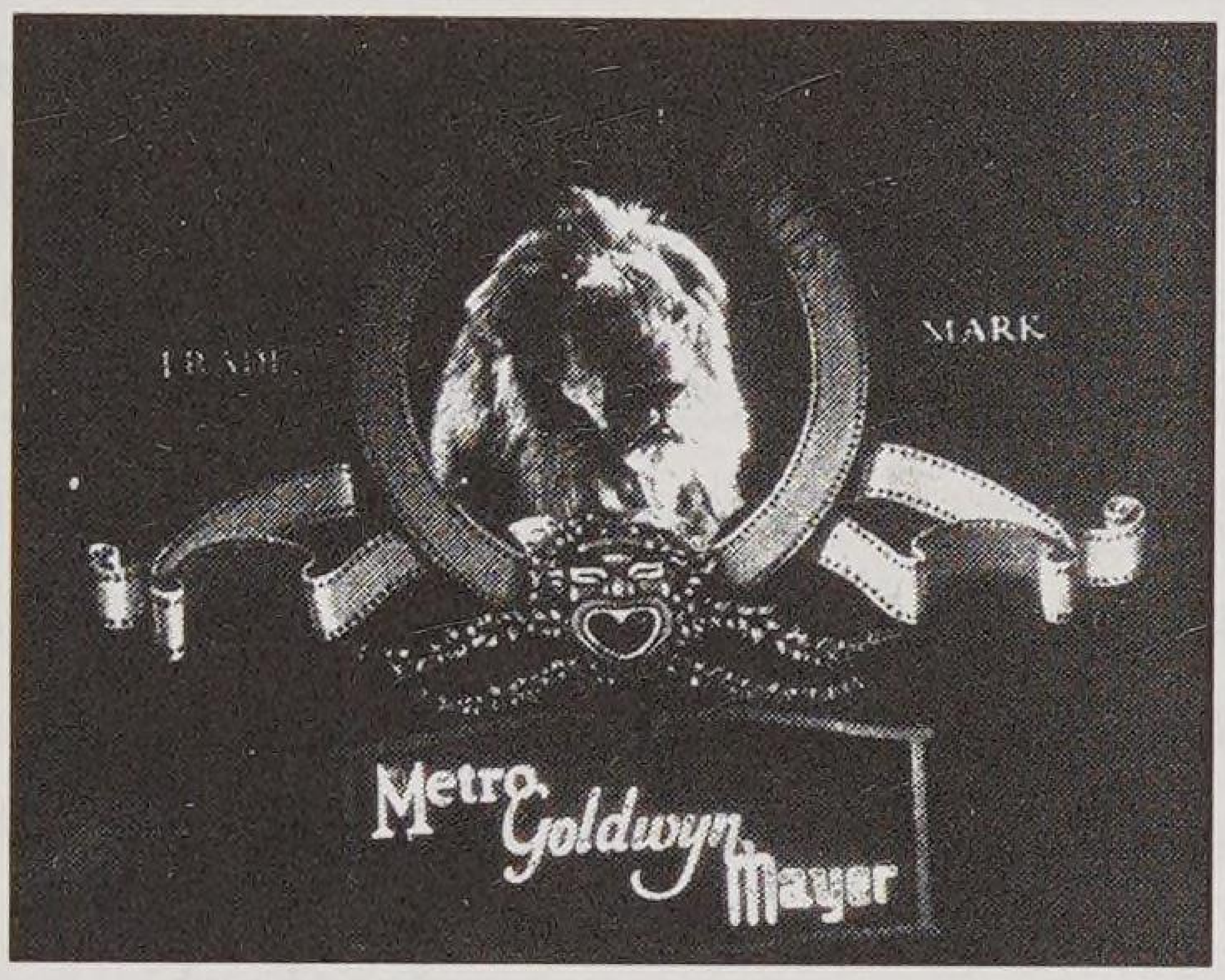
El estudio había tenido sólo cuatro ganadores importantes en interpretación durante los pasados treinta años; el veterano Art Carney fue la sorpresa como ganador al mejor actor en 1974 por *Harry and Tonto* (*Harry & Tonto*), de Paul Mazursky, y Sally Field por *Norma Rae*, de Martin Ritt, en 1979. Pero Michael Douglas fue el más prominente hallazgo del estudio en los ochenta, como productor y coprotagonista de *Tras el corazón verde* y *La joya del Nilo* (1985), con Kathleen Turner y Danny De Vito, que también se unieron a él en *La guerra de los Rose* en 1989. Fue ganador en 1987 por su interpretación en *Wall Street*, de Oliver Stone. Más recientemente, Hilary Swank fue ganadora por su actuación en *Boys Don't Cry* (1999), de Kimberly Peirce. Otros premios de Fox a la actuación incluyeron al veterano productor convertido en actor, John Houseman, por *Vida de estudiante* (*The Paper Chase*, 1973), de James Bridges, y Vanessa Redgrave y Jason Robards por *Julia* (1977), de Fred Zinnemann, a la estrella veterana de Fox Don Ameche, ahora convertido en actor secundario, por *Cocoon*

George C. Scott como el general George Patton.

en 1985 —la primera vez que fue nominado al Oscar en toda su carrera— y a Marisa Tomei por *Mi primo Vinny* (*My Cousin Vinny*, 1992), de Jonathan Lynn.

En años más recientes, sólo unas pocas películas de Fox consiguieron nominaciones a la mejor película, como el impactante film bélico de Terrence Malick, *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998) y *Moulin Rouge!*, de Baz Luhrman, en 2001. La única gran ganadora del estudio fue *Titanic* (cofinanciada por Paramount), que se hizo con 11 Oscar incluyendo mejor película, mejor director a James Cameron, mejor fotografía, mejor dirección artística, mejor canción, mejor partitura y unos cuantos premios técnicos.

MGM



Metro-Goldwyn-Mayer, el mayor y más conocido estudio de Hollywood, fue fundado en 1924, marcando el inicio de la «era de los estudios». Encabezado por Louis B. Mayer e Irving Thalberg, MGM se estableció como el mayor estudio en los años treinta, con su potencial concentrado en las principales estrellas contratadas. Pero MGM fracasó en ajustarse a los cambios de los años cuarenta. Duramente golpeada por el declive de público durante la posguerra, así como por la marcha de muchas de sus estrellas más importantes, tuvo que depender de su posición en la taquilla gracias a los coloridos musicales. El estudio disfrutó un último gran éxito con la nueva versión de *Ben-Hur* en 1959, pero experimentó muchos altibajos (más bajos que altos) desde entonces. Durante los setenta, MGM redujo sus inversiones en producción cinematográfica pero recientemente intentó recuperar parte de su antiguo prestigio. Hasta la actualidad ese esfuerzo ha tenido pocos frutos.

MGM —tal como se conoció siempre a Metro-Goldwyn-Mayer—, el más famoso de todos los estudios de Hollywood, nació en 1924 con la fusión de un número de compañías más pequeñas: Metro Pictures (ya asociada con Loew's Incorporated), Goldwyn Pictures y Louis B. Mayer Productions. La formación de Columbia y Warner Bros., y la llegada de Joseph Schenck para hacerse cargo de United Artists tuvieron lugar en la misma época. De este modo, 1924 parece la fecha apropiada para marcar el verdadero inicio de la era de los estudios.

Los gérmenes de MGM pueden buscarse en las primeras actividades de Marcus Loew. Previamente, en 1904, había formado la People's Vaudeville Company, con una cadena de salas que proyectaban tanto películas de un rollo como espectáculos de variedades en vivo. En 1910, la compañía se había expandido considerablemente y llevaba el nuevo nombre de Loew's Consolidated Enterprises. Los socios de Loew en aquel momento incluían a Adolph Zukor, que se marchó para fundar su propia compañía, Joseph Schenck, que se marchó en

1917, y Nicholas, el hermano de Joseph, que siguió como mano derecha de Loew. La compañía siguió prosperando, fue reorganizada con el nombre de Loew's Inc. en 1919 y un año después compró la enferma Metro Pictures Corporation. Metro era una compañía productora y distribuidora formada en 1915; a Loew's le aportó un vínculo con el tipo de películas, tanto de larga duración como cortometrajes, que necesitaba y una provisión regular de películas para sus propios cines.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis, de Metro, protagonizada por Rodolfo Valentino y dirigida por Rex Ingram, fue un gran éxito en 1921, pero ninguna de sus posteriores producciones logró algo semejante. Los problemas de Loew con la compañía se resolvieron a comienzos de 1924, cuando tuvo la idea de fusionarla con Goldwyn Co., que experimentaba similares dificultades tras la marcha del productor Samuel Goldwyn. (Goldwyn no tuvo nada que ver con MGM, aunque llevara su nombre.) Otra fusión con Louis B. Mayer Productions tuvo lugar después, y así nació MGM. El nuevo equipo directivo estaba encabezado por Louis B. Mayer e Irving Thalberg. Metro contribuyó a la nueva MGM con algunas estrellas y directores principales, mientras que las existencias de Goldwyn incluían un impresionante estudio en Culver City (originalmente construido por el productor Thomas Ince en 1915) junto con estrellas adicionales, directores, una pequeña cadena de cines y el símbolo del león rugiendo que fue adoptado por la nueva compañía. Mayer también llevó su propio grupo de estrellas y otra gente de su propia pequeña compañía, que fue absorbida por el nuevo estudio. Marcus Loew continuó como presidente de la compañía asociada, Loew's Inc., hasta su muerte en 1927, cuando Nicholas Schenck ocupó su puesto. El estudio de Hollywood (encabezado por Mayer) era la productora cinematográfica subsidiaria, mientras el verdadero poder corporativo descansaba sobre los directores de la compañía (en este caso, Loew y Schenck), en Nueva York.

Mayer y Thalberg trabajaban bien juntos y pronto hicieron de MGM uno de los principales estudios de Hollywood. La excelente selección de estrellas y de personal técnico de las compañías fundadoras se vio coronada por un continuo flujo de recién llegados. Ningún otro estudio pudo superar a MGM en la calidad (y lealtad) de sus estrellas y, aun menos, por sus principales técnicos, muchos de los cuales permanecieron en el estudio durante más de treinta años. Ellos ayudaron a establecer y mantener un promedio de excelencia técnica que los otros estudios encontraron difícil de igualar y que era un tributo a las cualidades especiales de Thalberg como jefe de producción. No obstante, la creatividad individual no era muy apreciada en MGM si no se acomodaba a las exigencias del estudio. Así, los directores fueron las víctimas más obvias de la mayor debilidad del estudio. Stroheim, Ingram, Stiller y Sjöström abandonaron MGM, mientras que muchos de aquellos que permanecieron resultaron eficaces artesanos más que verdaderos talentos creativos, y eran apreciados principalmente por su habilidad para dirigir a las principales estrellas del estudio. En MGM las estrellas eran lo primero.

Thalberg trabajaba estrechamente con sus productores —en MGM se los llamaba «supervisores de producción»— y sus escritores, planificando proyectos y trabajando duro para sacar adelante el guión, a menudo antes incluso de que se hubiera asignado un director. Una vez que la película se completaba, no se ahorraban esfuerzos para mejorarla mediante repetidas proyecciones previas si era necesario. Como las películas B sólo comprendían un pequeño porcentaje de su producción (en comparación con otros estudios), MGM fue capaz de mantener un alto nivel uniforme y un «aspecto» que pocas veces varia-

ba. Tal como lo señaló el director de fotografía Harold (Hal) Rosson en una entrevista posterior, «Naturalmente uno no tenía demasiado tiempo para perder en uno de esos films del doctor Kildare, pero recuerdo al señor Mayer diciéndome: "Si es un film de MGM, tiene que verse como un film de MGM", sin importar el hecho de que oficialmente se tratara de una película de serie B».

Si bien el acento principal recaía en los films de calidad destinados a promocionar a las estrellas, con una tendencia a que muchas de las películas del estudio se parecieran entre sí (lo cual refleja la poderosa influencia del supervisor de la dirección artística Cedric Gibbons), hubo un buen número de sorpresas. Victor Sjöström y Lillian Gish dejaron tras de sí una desgarradora obra maestra, *El viento* (1928), antes de abandonar el estudio. King Vidor filmó *Y el mundo marcha*, una historia desgarradora sobre la vida en la ciudad en 1927, y un musical interpretado por actores negros, *Aleluya* (*Hallelujah*), dos años más tarde. *La parada de los monstruos* (*Freaks,* 1932), de Tod Browning, fue la más extraña producción del estudio, mientras que el independiente pero brillante Fritz Lang fue capaz de completar un drama duro, *Furia*, con el apoyo del productor Joseph L. Mankiewicz.

MGM fue lenta en hacer la transición al sonido debido a los altos costes en juego, pero una vez que la decisión fue tomada el estudio avanzó a gran velocidad y aportó unos cuantos éxitos sonoros durante los años de auge de 1929 y 1930, encabezados por *The Broadway Melody.* La llegada del sonido apretó aún más la mano de los supervisores de producción, ya que cada producción estaba mucho más condicionada a la filmación en el estudio. Pero se habían generado tensiones entre Thalberg y Mayer, complicadas aun más por el breve período en que William Fox poseyó un interés predominante en la compañía. Thalberg, un trabajador incansable, sentía que Mayer se llevaba más créditos de los que merecía por el éxito de MGM y consiguió negociar un aumento en su bonificación anual (basada en las ganancias de los estudios), mientras que la de Mayer se redujo.

Sin embargo, todo esto cambió cuando Thalberg enfermó de gravedad a finales de 1932 y pidió al estudio una baja por tiempo indeterminado. Su reinado de nueve años como jefe de producción había llegado efectivamente a su fin y, en el momento en que regresó, Mayer había reorganizado el estudio, promoviendo al rango de productores a algunos supervisores de producción que habían trabajado a las órdenes de Thalberg y contratando a su yerno, David O. Selznick. Productor versátil y lleno de talento, Selznick pronto llegó a rivalizar con Thalberg, pero no por mucho tiempo. En 1936, se marchó para formar su propia compañía productora. Thalberg también tenía intenciones de convertirse en productor independiente y contrató una cantidad de nuevas estrellas mediante un acuerdo personal, lo que significaba que se quedarían con él cuando abandonara MGM en el caso de que lo hicieran. No sorprende que de allí surgiera otra fuente de conflicto entre él y Mayer.

Dueño entonces de todo el control, Mayer eligió interpretar el papel de padre y le gustaba pensar en MGM como una enorme familia feliz. El actor Robert Taylor, al menos, lo apreciaba: «Algunos escritores insinuaron que Mayer era tiránico y abusivo, un *primadonna* masculino que pretendía eclipsar a sus actores. Del modo en que lo conocí, puedo decir que era amable, paternal, comprensivo y protector. Me dio papeles de una complejidad que podía afrontar con mis habilidades, y siempre estaba allí cuando tenía problemas». Del mismo modo, la supervisora de montaje Margaret Booth realizó casi toda su carrera en MGM: «Era como el hogar... En verdad era un gran estudio familiar. Todos trabajaban juntos».

Pero sumado a estas actividades entre bambalinas, Mayer estaba determinado a demostrar que podía dirigir el estudio por su cuenta con un reducido grupo de ayudantes de confianza encabezado por Eddie Mannix y Benny Thau, y así justificar su posición como el empresario mejor pagado de Estados Unidos. Como el estudio no dejaba de prosperar, Mayer apuntó a la expansión en distintas áreas. Alentó la producción de exuberantes películas de época y de musicales como *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty,* 1935), producida por Thalberg, también conocida como *La tragedia de la Bounty; Historia de dos ciudades* (1935), producida por Selznick; y *El gran Ziegfeld* (1936), producida por Hunt Stromberg, mientras que en el extremo opuesto se encontraban las películas de serie B de interés humano, que idealizaban el «modo de vida americano» que tanto le gustaba. Sumado a ello, el estudio incrementó la producción de todos los tipos de cortometrajes, como *Fitzpatrick Traveltalks* y *Pete Smith Specialties* (comedias) y *El crimen no paga,* de uno o dos rollos. Éstos servían como práctica para nuevos directores como Fred Zinnemann, Jacques Tourneur y George Sidney, quienes más tarde dirigieron largometrajes. MGM también distribuía la serie *Our Gang* de Hal Roach y los cortometrajes de Laurel y Hardy, mientras que los dibujos animados eran producidos por Hugh Harman y Rudolph Ising a mediados de los treinta, luego por Fred Quimby y el equipo de William Hanna y Joseph Barbera, cuyos dibujos de Tom y Jerry ganaron una gran cantidad de Oscar en los cuarenta, junto a destacadas creaciones excéntricas de Tex Avery (por ejemplo, el perro Droopy). Finalmente, el exitoso rollo de noticias *News of the Day* de MGM fue producido por el magnate del periódico William Hearst. (Durante muchos años la Cosmopolitan Productions de Hearst, que principalmente producía películas protagonizadas por su amante, Marion Davies, tuvo su base en MGM.)

A finales de los cuarenta —en su apogeo— el complejo de estudios de MGM en Culver City había crecido de sus originales 16 hectáreas a 75 hectáreas, que comprendían seis diferentes terrenos. Los escenarios exteriores incluían un pequeño lago con embarcadero, una jungla en miniatura, una estación de ferrocarril, una gran cantidad de parques y calles en una variedad de estilos, tanto antiguos como modernos. Además, el laboratorio de película podía producir al año 150 millones de metros de película para su estreno.

En 1941, el escritor Dore Schary se acercó a Mayer con la intención de que le permitieran dirigir una película de bajo presupuesto. «Mayer nunca tuvo mucha intuición con los directores», recuerda Schary, de modo que en lugar de dirigir le dieron la oportunidad de trabajar como productor ejecutivo de las películas de bajo presupuesto, que costaban alrededor de 250.000 dólares cada una. Tras algunos éxitos modestos, y un triunfo arrollador con *La cadena invisible* (1943), Schary se marchó para trabajar con Selznick, después a RKO, antes de que lo invitaran a regresar en 1948 para ocupar el antiguo puesto de Thalberg como jefe de producción, trabajando conjuntamente con Mayer. MGM había prosperado durante los años de auge de la guerra, pero acababa de sufrir una drástica caída en los beneficios y muchos de sus típicos «films para estrellas» comenzaban a verse claramente pasados de moda. Schary fue llamado para remediarlo, y presentó unos proyectos en blanco y negro para la programación de la producción del estudio, incluyendo *Fuego en la nieve* (*Battleground,* 1949), *The Next Voice You Hear* (1950), ambas de William A. Wellman, y *The Red Badge of Courage* (1951), de John Huston. Pero el estudio ya empezaba a expandirse en la producción de películas en color cuando él llegó; esa tendencia continuó a lo

largo de los cincuenta y posteriormente fue reforzada por la adopción del Cinemascope. Así, la influencia de Schary fue sólo marginal, y el estudio continuó caracterizándose por sus rutilantes producciones en color, incluso después de la marcha de Mayer en 1951. (Tras una serie de disputas con Schary, Mayer le había dado un ultimátum al presidente de la compañía, Nick Schenck, amenazando con que él —Mayer— o Schary tendrían que irse, con el resultado de que Mayer fue despedido tras veintisiete años como director de MGM.) Como nunca, el estudio sufría de una preocupante escasez de directores sobresalientes y Schary no logró remediar esa situación. Además, también fracasó en restablecer la rentabilidad de MGM, de modo que fue despedido en 1956, poco después de que el mismo Schenck fuera «liberado».

El estudio registró la primera pérdida de su historia en 1957, pero logró recuperar la inversión al año siguiente gracias al éxito de *Gigi*. MGM tuvo un último estertor de gloria con el exitoso estreno de *Ben-Hur* en 1959, pero una serie de cambios de gerencia reflejaron el hecho de que la compañía carecía del tipo de liderazgo positivo que necesitaba para restaurar su fortuna. Al recordar sus años en MGM y los problemas que tuvo con la gerencia, el escritor y director Richard Brooks destacó la velocidad con que se deterioraba la situación

Renée Adorée abraza a John Gilbert en *El gran desfile*.

a finales de los cincuenta tras la partida de Schary: «Tenían a catorce tipos sentados alrededor de la mesa, y uno de los tipos decía: "No me gustó la música en el sexto rollo". Y otro decía: "¡Mi dentista la odia!"».

Forzada por el gobierno a vender sus rentables salas de cine, la compañía se diversificó en otras áreas como la producción de música y la producción televisiva. También realizó un esfuerzo para recuperar su prestigio perdido a través de la inversión en varios proyectos de alto coste, generalmente filmados en 70 milímetros en los sesenta. Pero los éxitos escasamente pudieron con los fracasos, y en 1973, poco antes de celebrar su aniversario número cincuenta, MGM dejó de distribuir sus propias películas y recortó su programa de producción. La compañía recordó antiguas glorias con el estreno de *Érase una vez en Hollywood* (*That's Entertainment,* 1974), de Hack Haley, Jr., que incluía escenas de los musicales más famosos del estudio.

MGM se ocupó de incrementar sus inversiones en nuevas películas en 1979, y a ello siguió la compra de United Artists para formar la nueva MGM/UA Entertainment Company, en 1981. Una docena de años después de adquirir por primera vez la compañía y de vender muchas de sus propiedades, mientras la dejaba caer de manera estrepitosa, Kirk Kerkorian pareció interesado en restablecer al estudio como uno de los productores líder. Pero lamentablemente una mala selección de proyectos cinematográficos (y de jefes de producción) llevó a una gran cantidad de costosos fracasos y decepciones. No sorprende que hubiera frecuentes cambios de dirección e incluso discusiones entre los ejecutivos de ambas compañías. Y Kerkorian resurgió una vez más como el intrigante que era a mediados de los ochenta, vendiendo partes de MGM y UA, tanto por separado como juntas, y pergeñando una variedad de acuerdos y tratos, muchos de los cuales se cancelaron, si bien otros se ejecutaron.

El primer cambio importante tuvo lugar entre 1985 y 1986, cuando el magnate de la televisión Ted Turner compró la compañía entera. Luego Kerkorian volvió a comprar UA y finalmente Kerkorian/UA compró MGM, excepto su filmoteca y el terreno y el laboratorio de Culver City, que Turner vendió por separado a Lorimar Telepictures. Dos años más tarde Kerkorian estaba de vuelta a la acción negociando con una variedad de posibles compradores: desde la News Corporation de Rupert Murdoch y Sony de Japón hasta Guber-Peters-Barris (en 1988) y el grupo de medios australiano Qintex (en 1989). Finalmente, en 1990 vendió su parte en ambas compañías cinematográficas a Pathé Communications, de Giancarlo Parretti, tras lo cual la nueva compañía se llamó MGM/Pathé Communications.

Parretti pronto se encontró presionado por las inmensas deudas en las que había incurrido para financiar la compra. Los auxiliares financieros de la compañía, tras manifestar a Parretti sus dudas respecto a su capacidad para dirigir uno de los más importantes estudios de Hollywood, lo obligaron a renunciar al cargo de presidente y director ejecutivo de MGM/Pathé en la primavera de 1991. Alan Ladd Jr., que anteriormente había sido contratado como jefe de producción de Pathé y que había dirigido durante un tiempo MGM bajo Kerkorian a mediados de los ochenta, fue designado director del estudio y debía enfrentar el desafío de intentar resucitar la tambaleante compañía.

Durante los años noventa se hicieron diversos intentos por devolver al estudio su posición inicial, pero hubo escaso éxito, lo cual recordaba los esfuerzos de MGM por reestablecerse durante los setenta y los ochenta. Los cambios de gerencia o de dueño no parecen haber marcado ninguna diferencia, si bien la compañía continuó obteniendo unos ingresos anuales importantes de su fondo de series de televisión y de la filmoteca de UA, y se vio

Cronología del estudio

1920	Loew's Inc. compra Metro Pictures.
1921	*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* es un éxito rotundo.
1924	Marcus Loew, de Loew's Inc., arregla una fusión con su Metro Pictures y Goldwyn Company y luego con Louis B. Mayer Productions para formar Metro-Goldwyn-Mayer. Loew toma el puesto de presidente con Mayer como jefe del estudio e Irving Thalberg a cargo de la producción. Loew's Inc. continúa funcionando como una compañía asociada con una gran cantidad de salas de cine en propiedad, mientras que MGM es la nueva productora subsidiaria.
1925	La compañía despega con éxito gracias al estreno de *La viuda alegre*, seguida por *El gran desfile* y *Ben-Hur,* en su primer año.
1927	Muere Marcus Loew, Nicholas Schenck asume el cargo de presidente.
1929	El estudio tiene su primer éxito musical con *The Broadway Melody*, que obtiene el Oscar a la mejor película.
1932	*Gran Hotel* gana el Oscar a la mejor película.
1933	Thalberg es relegado a la posición de productor. David Selznick se une al estudio como productor.
1936	Muere el productor Irving Thalberg.
1939	El estudio estrena *El mago de Oz* y *Lo que el viento se llevó,* producida por David O. Selznick, que resulta una múltiple ganadora de premios Oscar y un gran éxito de taquilla.
1942	*La señora Miniver* gana el Oscar a la mejor película.
1948	Dore Schary es designado jefe de producción del estudio bajo Mayer.
1951	Mayer renuncia y Schary toma su lugar. *Un americano en París* gana el Oscar a la mejor película.
1955	Nicholas Schenck se retira de la presidencia.
1956	El jefe de estudio Schary es despedido.
1959	El estudio tiene su último gran éxito con *Ben-Hur,* que gana un récord de 11 Oscar en total.
1969	El financiero Kirk Kerkorian asume el control del estudio.
1973	MGM interrumpe la distribución y recorta su producción.
1981	Kerkorian compra United Artists a Transamerica Corporation para formar MGM/UA Entertainment Company.
1985	El magnate de la televisión Ted Turner compra ambas compañías, luego las vende a Kerkorian, quedándose con las enormes filmotecas de cine y televisión. En este tiempo Alan Ladd hijo es designado director ejecutivo.
1988	Kerkorian intenta reestructurar el estudio una vez más, lo que lleva a la renuncia del presidente de MGM/UA Lee Rich y del presidente de MGM Alan Ladd Jr.
1990	El estudio es comprado por el financiero italiano Giancarlo Parretti, dueño de Pathé Communications, por 1,3 mil millones de dólares, y es rebautizado MGM/Pathé Communications.
1991	Con grandes deudas, Parretti es obligado por sus acreedores a dimitir como presidente y director ejecutivo. Alan Ladd Jr. es designado como nuevo jefe del estudio.
1992	Tras un largo proceso legal, el banco francés Credit Lyonnais toma el control de MGM con MGM/UA como su rama de distribución.
1993	Tras vender sus establecimientos a Sony, y después de setenta años en Culver City, MGM se muda a la cercana Santa Mónica. Ladd es reemplazado por Frank Mancuso, ex presidente de Paramount. En un intento por revivir el decaído estudio, contrata a Michael Marcus para encabezar MGM y a John Calley para dirigir la nueva UA.
1996	Kirk Kerkorian compra el estudio por tercera vez a 1,3 mil millones de dólares.
1999	Alex Yemenidjian es designado presidente y director ejecutivo. La última reestructuración de UA tiene lugar en su 80 cumpleaños, relanzada una vez más como la unidad de películas de MGM.
2001	Bingham Ray es contratado para dirigir UA.
2002	El estudio se pone en venta, pero Kerkorian no logra encontrar un comprador que se acomode al precio y las condiciones de venta.

impulsada por reposiciones en vídeo y, más recientemente, por una excepcional alza en la venta de DVD.

A lo largo de la última década, aproximadamente, MGM continuó produciendo cada año algo más de una docena de largometrajes en su mayoría olvidables, que en general incluyen uno o dos títulos de interés. *Thelma y Louise* (*Thelma and Louise*, 1991), de Ridley Scott, por ejemplo, fue sin dudas la película más memorable del estudio a comienzos de los noventa, nominada a seis Oscar incluyendo al director Ridley Scott, las dos estrellas protagonistas y el ganador del mejor guión original. En 1994, el film de fantasía y aventuras *Stargate* (*Puerta de las estrellas*, 1994), de Roland Emmerich, fue un éxito inesperado, mientras que 1995 resultó ser un año particularmente bueno: se resucitaron las series de James Bond después de un período de seis años, y Pierce Brosnan fue el nuevo 007; John Travolta protagonizó *Cómo conquistar Hollywood* (*Get Shorty*), de Barry Sonnenfeld, una comedia negra muy divertida sobre Hollywood, el thriller de ciencia ficción *Species (Especie mortal)* (*Species,* 1995), de Roger Donaldson, también fue un éxito, y MGM ganó su único Oscar importante de la década con Nicolas Cage por su celebrada actuación en *Leaving Las Vegas,* por la cual Mike Figgis fue nominado como director y guionista.

Una jaula de grillos (*The Birdcage*), dirigida por Mike Nichols, fue otro éxito de 1996, el año en el que Kirk Kerkorian compró el estudio al Credit Lyonnais. Los dos estrenos de James Bond, *El mañana nunca muere* (*Tomorrow Never Dies*, 1997), de Roger Spottiswoode, y *El mundo nunca es suficiente* (*The World Is Not Enough*, 1999), de Michael Apted, fueron las

Susan Sarandon y Geena Davis a punto de escapar en *Thelma y Louise*.

únicas luces brillantes en un período por otra parte sombrío; se hizo el intento de revivir el estudio una vez más, pero no se consiguió demasiado. *Una rubia muy legal* (*Legally Blonde*), de Robert Luketic, protagonizada por Reese Witherspoon y la coproducida *Hannibal*, de Ridley Scott, funcionaron bien en 2001, mientras que la compañía recibió el espaldarazo de la última de Bond, *Muere otro día* (*Die Another Day*), de Lee Tamahori, en 2002.

Los estrenos

En los primeros años, los dramas, las comedias y el cine negro de alta calidad de MGM se hicieron para exhibir una nómina de estrellas importante. Cuando la compañía se recuperó de la Depresión y prosperó, se inclinó hacia unos exuberantes films de época y los musicales como *Rebelión a bordo, San Francisco* (1936), de W. S. van Dyke, y *El gran Ziegfeld*. Para sus películas menores y de serie B, Mayer se sentía atraído por películas familiares y edificantes historias médicas como las de las populares (y rentables) series de Andy Hardy y el doctor Kildare. MGM se aventuró por primera vez en el Technicolor en 1938 y se la recuerda principalmente por sus primeros largometrajes, como *El mago de Oz* y *Lo que el viento se llevó*, ambos estrenados en 1939. El estudio tuvo sus más grandes éxitos a partir de los cuarenta con una serie de imaginativos musicales en color, que en los cincuenta se solían filmar en Cinemascope. La compañía también utilizó los otros procedimientos de formato grande: Camera 65 para *Ben-Hur*, Cinerama de tres pantallas para *La conquista del oeste* (*How the West Was Won,* 1962), de John Ford, Henry Hathaway y George Marhsall, y super Panavision 70 para muchas otras películas épicas. Pero el fracaso de *La hija de Ryan* de David Lean marcó el fin del interés de MGM por la filmación en 70 milímetros.

Desde los primeros años de existencia de MGM, se hizo evidente que Mayer y Thalberg tenían una idea clara del tipo de películas que querían hacer en su nuevo estudio. Con la intención de alcanzar el mayor número posible de público, establecieron un patrón básico que permaneció inmutable los siguientes veinte años o más. En las cifras totales, la producción del estudio siguió siendo notablemente regular. Si bien el estreno de largometrajes alcanzó un máximo de 48 al año durante 1927-1929 y nuevamente entre 1936 y 1941, el promedio para el período completo de 1925-1942 fue de 46 películas al año.

La mayor parte de las películas de MGM caía en tres grupos generales, a los que más tarde se añadiría un cuarto, el musical cinematográfico. Los dramas contemporáneos a menudo eran protagonizados por Garbo, Norma Shearer o Joan Crawford; las comedias presentaban a Buster Keaton o a Marion Davies en los primeros años, Marie Dressler y los hermanos Marx más adelante; los films del mundo criminal o thrillers estaban en general protagonizados por el formidable Lon Chaney en la época muda, pero se concentraron en Clark Gable, Wallace Beery o Robert Taylor en los años treinta y cuarenta. Estas películas de calidad eran las convencionales del estudio, que se producían año tras año. A pesar de los cambios de estilo, la imagen de las nuevas estrellas y la llegada del sonido (y luego del color), éstas eran las mismas que continuaron fortaleciéndose hasta comienzos de los cincuenta. [En contraste con las sofisticadas comedias de los treinta, por ejemplo, un tipo especial de comedia colegial o universitaria fue bastante corriente durante el período relativamente despreocupado anterior

a la caída de Wall Street en 1929; realizadas para jóvenes estrellas como William Haines, Marion Davies o Johnny Mack Brown, con títulos como *Brown of Harvard* (1926), de Jack Conway, o *The Fair Co-Ed* (1927), de Sam Wood.]

Producidas a un coste bastante bajo, tales películas dieron al estudio unos beneficios regulares, pero muy extrañamente se convertían en un negocio exepcional en comparación con el número mucho menor de películas de gran presupuesto, las películas épicas y los films de época como *Ben-Hur, Rebelión a bordo, San Francisco* o, desde luego, *Lo que el viento se llevó*. Éstas fueron algunos de los grandes éxitos del estudio y le granjearon diversos Oscar.

En el extremo opuesto, y reflejando la política acostumbrada de todos los grandes estudios de estrenar una gran variedad de argumentos cada año, MGM produjo su cuota de películas habituales. Los films familiares, los deportivos y los westerns eran particularmente populares durante la época del cine mudo, en consonancia con el espíritu de la época. El estudio produjo un promedio de cinco westerns al año durante 1926-1930. Las series protagonizadas por Tim McCoy eran cuidadas y estaban bien hechas, según señala el crítico William Everson, que destaca que «MGM nunca se encontró en un ámbito familiar con las películas de serie B». Los pocos westerns notables incluían *The Trail of '98,* dirigida por Clarence Brown en 1927, y *El viento,* de 1928 y protagonizada por Lillian Gish. Asimismo, el estudio tenía poco interés en las películas de terror, pero había heredado (de Louis B. Mayer Productions) una de las principales estrellas del género, Lon Chaney. Así, él y su director favorito, Tod Browning, representaron la escasa, aunque en absoluto desdeñable, lista de terror del estudio, con títulos tales como *The Monster* (1925) y *La casa del horror* (*London After Midgnight,* 1927), y Browing además dirigió la poco convencional película de culto *La parada de los monstruos*.

El tópico del mundo del espectáculo o de sus bambalinas, ya popular antes de la llegada del sonido, fue efectivamente asumido por el musical cinematográfico. El western desapareció gradualmente a comienzos de los años treinta tras el fracaso de una cantidad de prestigiosas producciones de MGM y otras compañías. La aportación de MGM fue *Billy the Kid o el terror de las praderas* (*Billy the Kid*, 1930), de King Vidor, protagonizada por Johnny Mack Brown. Hubo una reacción similar contra los excesos del auge del musical en 1929 y 1930, que había suministrado a MGM y a otras compañías sus primeros grandes éxitos sonoros. El más notable de MGM fue el musical ganador del Oscar *The Broadway Melody*, y también *The Hollywood Revue of 1929*, ambas de 1929. El musical pronto hizo su reaparición, no obstante, y terminó por establecerse como la contribución creativa más popular y perdurable de MGM.

La enfermedad de Thalberg y su ausencia del estudio a comienzos de 1933 hizo que Mayer comenzara a ejercitar un mayor control personal sobre la producción de MGM. Una ligera caída en el número de películas dramáticas se vio equilibrada por la resurrección del musical, encabezada por una cantante que habría de convertirse en la estrella favorita de Mayer. Jeanette McDonald había llegado a MGM hacia finales de 1933 y pronto apareció en tres películas: a *El gato y el violín* (*The Cat and the Fiddle*, 1934), con Ramón Novarro, la siguió *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, 1934), coprotagonizada por Maurice Chevalier y dirigida por Ernst Lubitsch, para luego formar pareja con Nelson Eddy por primera vez en la opereta *Marietta la traviesa* (*Naughty Marietta,* 1935), de W. S. van Dyke. Otra recién llegada, la dinámica bailarina Eleanor Powell, protagonizó algunos musicales que comenzaron en 1935, y en 1936 el estudio dio en el blanco con *El gran Ziegfeld*.

Sumado a ello, la veloz recuperación de MGM tras la Depresión se vio reflejada en la discreta pero regular producción de lujosas películas de época, que realizaron productores tan

importantes como Thalberg, David O. Selznick y Bernard Hyman, sobre todo entre 1934 y 1937. Pero lo más interesante es que es posible trazar una línea específica en el desarrollo que operó a partir de Mayer y de su interés específico por las películas familiares, que respondían a su deseo de promocionar a un número de jóvenes estrellas. En 1935, Clarence Brown dirigió una conmovedora adaptación de *Ayer como hoy* (*Ah, Wilderness!*), de Eugene O'Neill, mientras que el joven Jackie Cooper protagonizó *Sangre de circo* (*O'Shaughnessy's Boy*, 1936), de Richard Boleslawsky y, como continuación, formó equipo con Mickey Rooney y Freddie Bartholomew en *El demonio es un pobre diablo* (*The Devil is a Sissy*, 1936), de W. S. van Dyke. Más importante aún fue *A Family Affair* (1936), de George B. Seitz, pues resultó la primera incursión en las series familiares que se convirtieron en lo más popular del estudio en los treinta, en torno a la familia Hardy y con el versátil Mickey Rooney como Andy Hardy.

A Mayer lo conmovían las cualidades sencillas y poco esnob que expresaban estas películas baratas (y altamente rentables), basadas en los valores de la vida de las pequeñas ciudades estadounidenses. Se dice que hacía correr la voz entre el director y los escritores que trabajaban en la serie: «No intenten mejorar estos films. Sólo sigan haciéndolos como hasta ahora».

Encantado con su éxito, Mayer pidió a la unidad que se ocupaba de la serie de los Hardy que explorara posibles ideas para una nueva serie. El resultado fue un ciclo de historias de hospital con un enorme atractivo para el público y que ofrecía un papel adecuado para Lionel Barrymore, que en aquel momento se encontraba postrado en una silla de ruedas.

Clark Gable y Vivien Leigh en la producción de David O. Selznick, *Lo que el viento se llevó*.

Comenzó con *Young Dr. Kildare* en 1938; esta serie popular continuó hasta mediados de los cuarenta con más de una docena de entregas.

Mientras tanto, las películas de los Hardy permitieron la aparición de algunos invitados de la nómina juvenil del estudio, como Ann Rutherford, Lana Turner y, principalmente, a Judy Garland. Ella había aparecido por primera vez junto a Rooney en un film de temática deportiva, *Thoroughbreads Don't Cry* (1937), de Alfred E. Green, y el productor Arthur Freed consideró a la pareja como la combinación ideal para su nueva adaptación musical de Rodgers y Hart, *Hijos de la farándula* (*Babes in Arms,* 1939), de Busby Berkeley. Con su temática de jóvenes con iniciativa que montan su propio espectáculo en el contexto familiar de un pueblo pequeño, recordaba claramente a la serie de los Hardy, cuya escritora asignada, Kay van Riper, fue coautora también de este guión. La enormemente exitosa serie de musicales que surgió a partir de esta idea inicial brindó a Arthur Freed, que estableció la famosa unidad Freed, sus primeros grandes éxitos y colocó a Garland en camino de convertirse en la estrella principal de los musicales de MGM.

Durante diecisiete años de auge (1939-1955) MGM produjo seis o siete musicales al año, la mayoría en color a partir de 1943 e incluyendo muchos de los mayores éxitos del estudio durante esa época. Se veían relativamente impermeables a las fluctuaciones (y sobre todo a las caídas) que experimentaban los demás géneros: en 1946-1948 el total anual de 26 estrenos era alrededor de la mitad del de los años inmediatos anteriores a la guerra (1939-1941). Las comedias y los thrillers estaban en su apogeo, y presentaban estrellas consolidadas como Garbo y Shearer (ambas llegaban ahora al final de sus carreras), William Powell y Myrna Loy [que continuaron protagonizando una popular serie de films que siguieron a partir de la excelente comedia-thriller *La cena de los acusados* (*The Thin Man,* 1934)], y las nuevas estrellas Lana Turner y Van Heflin. Un breve renacimiento en el interés por el western se desarrolló durante 1939-1942, cuando destacaron algunas producciones de calidad en Technicolor como *Northwest Passage* (1940), de King Vidor, y *Billy el Niño* (*Billy the Kid,* 1941), de David Miller, pero se interrumpió cuando estrellas como Taylor, Beery y Spencer Tracy se orientaron hacia películas bélicas, y otros incluyendo a Gable y James Stewart fueron reclutados por el Ejército.

El número de películas de cine negro también era bajo, pero los thrillers, westerns y películas bélicas revivieron entre 1949 y 1950, con el nuevo jefe de producción Dore Schary. En contraste con Mayer, Schary tenía particular predilección por el material duro y sin concesiones del estilo de *Border Incident* (1949), dirigida por Anthony Mann; *Fuego en la nieve* e *Intruder in the Dust* del director Clarence Brown, ambas de 1949; el thriller *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950) y el drama de la Guerra Civil *The Red Badge of Courage* (1951), ambas dirigidas por John Huston. Pero éstas eran las excepciones. El estudio aún sufría una carencia de directores de primer nivel, y era imposible disfrazar el hecho de que la vasta mayoría de los rutilantes films destinados a promocionar las estrellas de MGM comenzaban a parecer claramente anticuados y predecibles.

Con el impulso que trajeron las producciones en Technicolor, el número de estrenos recuperó un muy respetable promedio de 40 al año a lo largo de 1949-1951. Pero el estudio había sido demasiado optimista al creer que el tránsito al color restauraría su fortuna, y la súbita caída que siguió en la actividad de MGM, nuevamente a un promedio tan bajo de 23 estrenos al año en 1954, fue drástica y más o menos irreversible. A pesar de una modesta recuperación pocos años más tarde y nuevamente a comienzos de los sesenta, la tendencia

latente claramente apuntaba hacia la baja. Forzada a separar el negocio de la producción del de la exhibición, MGM ya no estaba obligada a producir una cantidad fija de películas al año para abastecer sus propias salas. Las películas eran más elaboradas y costosas que nunca, se rodaron en color y a menudo en Cinemascope o Panavision desde 1954 en adelante, si bien siguió habiendo un selecto grupo de grandes películas en blanco y negro granulado, desde *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953), de Joseph L. Mankiewicz; y *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle,* 1955), de Richard Brooks; hasta *La noche de la iguana* (*The Night of the Iguana*, 1964), de John Huston; *The Americanization of Emily* (1964), de Arthur Hiller; y *La colina de los hombres perdidos* (*The Hill,* 1965), de Sidney Lumet. A pesar de todo, la preferencia de la compañía por el espectáculo lujoso pero superficial se reflejó en el desproporcionadamente alto número de musicales y películas épicas caras. Muchos de ellos fueron fracasos, incluyendo *Kismet*, de Vincente Minnelli, y *El hijo pródigo* (*The Prodigal*), de Richard Thorpe, ambas de 1955, la nueva versión de *Rebelión a bordo* y *El maravilloso mundo de los Hermanos Grimm* (*The Wonderful World of the Brothers Grimm*), de Henry Levin y George Pal, ambas de 1962.

MGM continuó realizando una cantidad de películas olvidables durante los sesenta y principios de los setenta, antes de que un severo recorte de producción redujese el estudio una vez orgulloso a una anodina empresa hollywoodiense. Los mayores éxitos de la época fueron resultado de la incursión en la ciencia ficción y el thriller. La ciencia ficción se vio bien representada por la innovadora *2001: Una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, con guión de Arthur C. Clarke; *Almas de metal* (*Westworld,* 1973), de Michael Crichton; *Mundo futuro* (*Futureworld,* 1974), de Richard T. Heffron; y *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green,* 1973), de Richard Fleischer, interpretada por Edward G. Robinson en su último papel. Algunos thrillers notables incluyeron *Blow Up, deseo en una mañana de verano* (*Blow up*), de Michelangelo Antonioni; y *A quemarropa* (*Point Blank*), de John Boorman, ambas estrenadas en 1967; la dura película de «blaxploitation»[6] *Las noches rojas de Harlem* (*Shaft,* 1971), de Gordon Parks; y *El reportero* (*Professione: reporter,* 1974), de Antonioni, con Jack Nicholson.

Los pocos films de calidad de comienzos de los ochenta incluyeron el exuberante musical *Dinero caído del cielo* (*Pennies From Heaven,* 1981), de Herbert Ross, la comedia de Blake Edwards y Julie Andrews *¿Víctor o Victoria?* (*Victor/Victoria*), y el debut en la dirección del escritor y director Barry Levinson, *Diner*, de 1982; asimismo dos inusuales películas con Mel Gibson, *El año que vivimos peligrosamente* (*The Year of Living Dangerously,* 1982), de Peter Weir, con Sigourney Weaver, y *Mrs. Soffel* (1984), de Gillian Armstrong, con Diane Keaton. El último buen año del estudio con Kerkorian fue 1988, con el estreno de *Un pez llamado Wanda* (*A Fish Called Wanda*), de Charles Crichton, y *Hechizo de luna* (*Moonstruck*), de Norman Jewison.

El color y la pantalla panorámica

Durante los años veinte MGM manifestó un interés escaso en rodar con el primitivo procedimiento de Technicolor bicrómico. Unas pocas secuencias en color aparecieron en algunas de sus películas más conocidas a partir de la épica *Ben-Hur* en 1925. Y en 1928 el estudio

6. Películas con un equipo completo de raza negra destinadas a un público de color. (*N. del T.*)

accedió a distribuir *El vikingo*, de Roy William Neill, su primer largometraje completo en Technicolor y un raro ejemplo de producción independiente (de la Technicolor Corporation) distribuido con el rótulo de MGM.

El estudio tuvo un éxito arrollador con *The Broadway Melody*, seguido por *The Hollywood Revue of 1929*, ambas con secuencias en color, y esto naturalmente condujo más tarde ese mismo año a la producción de un musical completo en Technicolor bicrómico, *La canción de la estepa* (*The Rogue Song*), de Lionel Barrymore, protagonizada por Lawrence Tibbett. Sin embargo, cuando se estrenó en 1930, el mercado estaba saturado de musicales y MGM no repitió el experimento.

Más tarde en 1933, MGM fue uno de los primeros estudios que utilizó el nuevo y mejorado procedimiento de Technicolor de tres bandas, en la secuencia final del musical de Jeanette MacDonald y Ramón Novarro *El gato y el violín*. Pero una vez más la compañía se manifestó reticente a seguir adelante, a pesar de que MGM era el estudio de Hollywood con más éxito de los años treinta. En los años que siguieron estrenó una serie de cortometrajes en color: en 1936, por ejemplo, produjo *La fiesta de Santa Barbara* y también entregas de la serie *James Fitzpatrick's Traveltalks*. Pero eran las otras aspirantes a gran estudio, Fox, Paramount y Warner Bros. las que utilizaban el color. Lo hacían en gran medida para competir con MGM, a pesar de que los costes eran superiores y de que la mayoría de las películas en Technicolor no resultaban rentables. Por otra parte, la actitud de MGM era que sus películas en blanco y negro hacían dinero, de modo que para qué agregar problemas, gastos y riesgo a causa del color. Así, MGM no estrenó su primer largo en Tehcnicolor, el musical de MacDonald y Eddy *Enamorados*, de W. S. van Dyke, hasta diciembre de 1938, exactamente tres años y medio después del primer largometraje en Technicolor, *La feria de la vanidad*, distribuida por RKO.

El segundo largometraje en color de MGM, *El mago de Oz*, fue también el proyecto inicial desarrollado por la recientemente constituida unidad musical que encabezaba el novato productor Arthur Freed en 1938. Ésta, una de las más problemáticas producciones en la historia del estudio, funcionó bien en la taquilla, pero no lo suficiente como para recuperar los costes excepcionales de 2,8 millones de dólares. En marcado contraste, la segunda película de Freed, *Hijos de la farándula*, protagonizada por Judy Garland y Mickey Rooney, en blanco y negro, fue más popular entre el público en su estreno inicial y obtuvo un enorme beneficio para el estudio. De modo que no sorprende que los siguientes años Freed siguiera produciendo sus musicales en blanco y negro.

La actitud más bien negativa del estudio hacia el color significaba que el público tenía pocas oportunidades de ver a sus estrellas favoritas de MGM en color. La única aparición en color de Norma Shearer antes de retirarse en 1942 se produjo en una secuencia de Technicolor bicrómico en *The Hollywood Revue of 1929*, mientras que Joan Crawford protagonizó una película hecha sólo con secuencias en color, *Ice Follies of 1939*, de Reinhold Schunzel. De modo que cuando Crawford regresó al estudio catorce años después, y MGM la promocionó en *Torch Song* (1953), de Charles Walters, con el lema «Por PRIMERA VEZ usted la verá en TECHNICOLOR», eso no era exactamente cierto.

Eleanor Powell y Mickey Rooney tuvieron que esperar hasta 1943 para hacer su primera aparición en color, en *Thousands Cheer*, de George Sidney, mientras que Greta Garbo jamás llegó a aparecer en la pantalla en color. Según recuerda su director de fotografía favorito, William Daniels: «Lo más triste de mi carrera es que nunca haya podido filmarla en color.

Le rogué al estudio. Yo creía que tenía que captar esos increíbles ojos azules en color, pero ellos dijeron que no. El procedimiento en esa época era engorroso y caro, y las películas de la actriz tenían éxito por sí mismas. Aún sigo lamentándolo».

Quizá resulte revelador el hecho de que, a finales de 1938, mientras empezaba la filmación de *Lo que el viento se llevó* en la compañía productora de Selznick, los jefes de MGM presionaron al productor para que rodara en blanco y negro. Tal como le escribió en una carta a sus asociados: «MGM, nuestros socios en la empresa, aún no consideran el color como una propuesta económica... He pasado horas con Eddie Mannix recientemente, en presencia del equipo ejecutivo de MGM, debatiendo el valor del color en comparación con su coste añadido...».

Lo que el viento se llevó, naturalmente, sentó cátedra en la filmación en color, llegando a un público mucho más amplio que el estadounidense, como nunca lo había hecho otro film en color, y demostrando las posibilidades del uso artístico e imaginativo de este procedimiento. Selznick aprovechó toda su experiencia anterior —ésta era su quinta película en color— y utilizó un tipo de película en Technicolor mejorada y más rápida, que no requería de una iluminación tan fuerte. Así acentuó las posibilidades artísticas permitiendo una gradación más sutil, realzando los colores más suaves y utilizando las sombras, ofreciendo una versión general del color mejorada, en particular respecto al acabado verde del espectro de colores.

Selznick reunió un equipo de colaboradores altamente especializado y experimentado, la mayoría de los cuales había trabajado previamente en producciones en color, incluyendo al director artístico Lyle Wheeler, al diseñador de vestuario Walter Plunkett, al director de fotografía Ray Rennahan, y al distinguido decorador William Cameron Menzies, que desempeñó un papel muy importante en la planificación previa del color y en el diseño de toda la película. No sorprende que la película ganara el Oscar por la fotografía y el trabajo artístico en color, además de un premio especial para Menzies «por el sobresaliente logro en la utilización del color y el realce del tono dramático en *Lo que el viento se llevó*».

Resulta irónico que MGM, debido a su asociación con *Lo que el viento se llevó* y la siempre popular *El mago de Oz*, haya pasado a la historia por su relación con el Technicolor, ya que, como hemos señalado, éste fue en realidad uno de los grandes estudios de Hollywood más reacio a adoptar el color.

Pero el estudio no podía ignorarlo para siempre. El paso decisivo se produjo durante los florecientes años de la guerra, como parte de un movimiento general hacia el color que se produjo en todo el sector cinematográfico. (Universal, por ejemplo, estrenó su primer largo en Technicolor en diciembre de 1942 y Columbia la siguió poco después.) Habiendo producido sólo siete largometrajes en Technicolor durante el período de 1938-1942, MGM de pronto añadió otros diez en el período de dos años entre 1943 y 1944. Aparte de los musicales, este grupo incluyó la popular *La cadena invisible*, protagonizada por una joven Elizabeth Taylor, mientras que el notable (y subestimado) drama de la industria del acero *An American Romance* (1944), condujo al final de la larga estancia de King Vidor en el estudio. (El film no fue un éxito, pero le fue mejor que al más ambicioso western en Technicolor del estudio *Northwest Passage*, de 1940 y protagonizado por Spencer Tracy.) La gran revelación y mayor éxito, sin embargo, fue *Meet Me in St. Louis* (1944), la primera película en color de Vincente Minnelli, que se destacó como el principal estilista en color del estudio. (Desafortunadamente, continuó filmando todas sus películas no musicales en blanco y negro hasta mediados de los cincuenta.)

El estudio, y el productor Arthur Freed, continuaron produciendo musicales populares en Technicolor de la más alta calidad, incluyendo éxitos tan memorables como *Ziegfeld Follies* (nuevamente Minnelli), así como *Levando anclas* (*Anchors Aweigh*, 1945) y *The Harvey Girls* (1946), ambas dirigidas por George Sidney. Las películas dramáticas incluyeron *National Velvet* (1944) y *El despertar* (*The Yearling*, 1946), que ganó un Oscar por la fotografía en color y por la dirección artística, ambas dirigidas por Clarence Brown. Ciertamente, el rápido crecimiento de la producción en color de MGM sólo fue posible gracias a una nueva generación de personal técnico sobresaliente —directores de fotografía, directores artísticos y diseñadores de vestuario— que se unieron al estudio a comienzos de los cuarenta, junto con unos pocos grandes veteranos, como el director de fotografía Charles Rosher y el supervisor de dirección artística Cedric Gibbons, que hizo una exitosa transición del blanco y negro al color.

En 1948, el estudio estrenaba aproximadamente una docena de films en color al año, y los musicales estaban equilibrados por un mayor número de otro género de películas. Ese año, por ejemplo, MGM estrenó *Three Godfathers,* un western de John Ford, y una deliciosa versión de *Los tres mosqueteros* (*The Three Munketeers*, 1948), dirigida por George Sidney y protagonizada por Gene Kelly, sumándose a musicales memorables como *El pirata* (*The Pirate*), de Minnelli, *Summer Holiday,* de Rouben Mamoulian, y *Easter parade*, de Charles Walters. Si bien la mayoría de los dramas continuaban rodándose en blanco y negro durante los cuarenta, incluyendo muchos enormes éxitos y todas las ganadoras de los principales Oscar, hacia el final de la década los estudios habían incrementado las realizaciones en color, en un intento por volver a captar el público. El color se promovía más que nunca como una atracción especial para los espectadores, y MGM iba a la cabeza. Duramente golpeada por los ingresos en descenso, la compañía veía a sus nuevas películas, lujosas y coloridas, como continuación natural de una larga tradición en la producción de entretenimiento familiar de alta calidad, que se había iniciado con Mayer, y como un medio para mantener su participación en un mercado que se encogía.

Merecidamente, MGM ganó el Oscar a la mejor película en 1951 por *Un americano en París*, dirigida por Vincente Minnelli, que fue el primer reconocimiento importante de la Academia a la calidad de los musicales en color del estudio y la primera película en color que ganó el premio más importante desde *Lo que el viento se llevó,* doce años antes.

Como la filmación en color creció, la búsqueda de nuevos temas y ambientaciones llevó a un incremento en los dramas de época y en los espectáculos históricos, y la tendencia a rodar más asiduamente en escenarios naturales y en el extranjero se desarrolló a comienzos de los cincuenta. MGM ayudó a engendrar una cantidad de nuevos ciclos en color. *Quo Vadis?* (*Quo Vadis*, 1951), de Mervyn LeRoy, fue la primera de muchas películas épicas bíblicas, mientras que algunos remakes, *Las minas del rey Salomón* (*King Solomon's Mines*, 1950), Andrew Marton y Compton Bennett, y *Mogambo* (1953), de John Ford, contribuyeron a afianzar un nuevo ciclo africano; las series de caballeros se desataron tras la muy exitosa *Ivanhoe*, filmada en Gran Bretaña en 1952 por Richard Thorpe, y a ésta siguió *Los caballeros de la mesa redonda* (*Knights of the Round Table*, 1953), también de Thorpe. Ciertamente, el siguiente incremento importante de MGM en filmación en color en 1953-1954 coincidió y estuvo estrechamente ligado con la revolución de las nuevas tecnologías en Hollywood. Si MGM había sido lenta en adaptarse al sonido y al color, en los cincuenta y los sesenta, cuan-

do la compañía ya no era financieramente tan conservadora, se volvió más receptiva a las últimas innovaciones técnicas.

Junto con los otros estudios, MGM entró y salió rápidamente de la filmación en 3-D en 1953, cuando se hizo evidente que esto no era más que una moda pasajera. (*Arena*, de Richard Fleischer, y *Kiss Me Kate*, de George Sidney, fueron los únicos dos estrenos de MGM en 3-D.) Ese mismo año, el estudio fue atraído por el aparente potencial comercial del Cinemascope, un procedimiento que se prestaba para hacer el tipo de producciones de entretenimiento de alta calidad que MGM ya producía. Ahora MGM se apresuró para seguir los pasos de 20th Century Fox, y su primer estreno en Cinemascope, *Los caballeros de la mesa redonda*, se produjo unos pocos meses después de que Fox presentó *La túnica sagrada* a finales de 1953. En la misma época el estudio comenzó a utilizar el nuevo y mejorado Eastman Color, al que llamó Metrocolor, y también el Anscocolor (inicialmente con *Norte salvaje,* en 1952, de Andrew Marton); pero abandonó el Anscocolor después de 1954, a excepción de *El loco de pelo rojo* (*Lust for Life*), de Minnelli, en 1956.

Como director principal del estudio, Minnelli se vio más o menos forzado a adoptar el Cinemascope para todas sus películas, comenzando con *Brigadoon* en 1954. Como director visualmente inventivo y sofisticado que ya entonces utilizaba planos de grúa y secuencias largas, Minnelli no tuvo dificultad en adaptarse al nuevo formato, pero nunca se sintió completamente satisfecho con él. Tal como lo recordó años más tarde: «Nunca me gustó demasiado el Cinemascope: no porque fuera más amplio y hubiera menos arriba y abajo. No creo que sea una composición adecuada para las películas».

En 1955, el año clave, tres cuartos de los estrenos (drásticamente reducidos) de MGM se filmaron en Cinemascope y Metrocolor. Pero para el público el valor de la novedad se había desgastado, y el número de películas en Scope cayó a un 50% de las producciones de MGM, manteniendo el mismo nivel los siguientes diez años o más. MGM, sin embargo, fue el primer estudio que rodó sus películas de Scope con los nuevos lentes anamórficos para 35 milímetros desarrollados por la compañía Panavision. Comenzó en 1957 con la película de Elvis Presley *Jailhouse Rock* (1957), de Richard Thorpe, y se volcó al Panavision de 35 milímetros durante los años que siguieron, de modo que en 1960 filmaba principalmente en Panavision. [Los primeros films de cierta calidad en Panavision incluyen *El último torpedo* (*Torpedo Run*, de 1958), de Joseph Pevney, nominada al Oscar por sus efectos especiales, y también *Como un torrente* (1958) y *Bells Are Ringing*, filmada en 1960, ambas del director Vincente Minnelli.]

El estudio fue también uno de los primeros que se interesó seriamente por las posibilidades de filmar con una película más grande (más allá de la película típica de 35 milímetros), principalmente tras comprobar el éxito de las presentaciones en tres pantallas de Cinerama y de *La vuelta al mundo en 80 días,* de UA, filmada en Todd-AO de 70 milímetros. (MGM experimentó brevemente con un procedimiento de pantalla panorámica llamado «Realife» en 1930, pero lo abandonó tras sólo dos producciones, *The Great Meadow*, de Charles Brabin, y *Billy the Kid o el terror de las praderas,* de King Vidor.) Así, en 1956 MGM se unió a la compañía Panavision para desarrollar un nuevo procedimiento llamado Camera 65 que utilizaba un negativo de 65 milímetros y se usó por primera vez en una lujosa producción de cinco millones de dólares, *El árbol de la vida* (1957), de Edward Dmytryk, cuya ambientación en la Guerra Civil recordaba *Lo que el viento se llevó*. Lamentablemente, no logró causar un gran impacto en la taquilla, pero el estudio tuvo más éxito con su segundo intento,

Ben-Hur, el mayor éxito de MGM en los cincuenta y ganadora del Oscar. (Douglas Shearer y Robert Gottschalk de MGM, junto con John Moore de Panavision Inc. recibieron un Oscar técnico especial por desarrollar el sistema de Camera 65.)

Alentado por este éxito, MGM experimentó con varios formatos nuevos y más grandes a comienzos de los sesenta. El estudio apoyó al productor Samuel Bronston en la película *Rey de reyes* (1961), dirigida por Nicholas Ray en España con el nuevo Technirama, luego se embarcó en una exuberante nueva versión de *Rebelión a bordo*, filmada en Ultra Panavision 70 (el nuevo nombre de Camera 65). Asimismo, MGM se unió a Cinerama Corporation para coproducir las dos primeras películas narrativas filmadas con el procedimiento Cinerama de múltiples pantallas.

La hoja de balances de MGM cuenta el resto de la historia: *La conquista del oeste* en Cinerama demostró ser la única que recuperó la inversión, y las ganancias de la compañía tambalearon entre 1962 y 1963. Irónicamente, MGM tuvo el mayor éxito de la década con *Doctor Zhivago* (1965), de David Lean, filmada en Panavision 35 milímetros y luego ampliada a 70 milímetros, aunque con una pérdida muy pequeña en la calidad de imagen. Claramente, los días de presupuestos enormes y con pesados equipos de 70 milímetros estaban contados, si bien MGM continuó utilizando el Super Panavision (70 milímetros) para algunas de las últimas producciones selectas. *Grand Prix* (*Grand Prix*, 1966), de John Frankenheimer, incluía notables secuencias de carrera y múltiples efectos de imagen diseñados por Saul Bass, mientras que el productor y director Stanley Kubrick aprovechó su única oportunidad para filmar en 70 milímetros, y aportó algunos sorprendentes efectos especiales que le valieron el Oscar por su *2001: Una odisea del espacio*. No obstante, *Estación polar Zebra* (*Ice Station Zebra*, 1968), de John Sturges, fue una película de acción y aventura nada memorable, mientras que la producción de David Lean *La hija de Ryan* funcionó mal en la taquilla y condujo de manera abrupta al final de la inversión de MGM en 70 milímetros.

Las finanzas

MGM tuvo un comienzo espectacular con tres grandes éxitos en su primer año: *La viuda alegre, El gran desfile* y *Ben-Hur*, todas estrenadas en 1925. El estudio triunfó cada año con la producción de películas de calidad y pronto se situó como uno de los más rentables estudios de Hollywood, y nunca tuvo pérdidas, incluso en los peores años de la Depresión. A mediados de los cuarenta, sin embargo, los otros grandes estudios funcionaban tan bien que se ubicaron a la par de MGM. El estudio se vio particularmente golpeado por el declive de público en los años de la posguerra y logró producir unos pocos éxitos en los cincuenta y los sesenta. La compañía siguió recortando su producción en los setenta y se fusionó con United Artists en 1981, para convertirse en MGM/UA.

Loew's/MGM, una compañía altamente rentable desde su primer año, creció y prosperó a finales de los veinte. Ya en 1924 Mayer y Thalberg tuvieron que trabajar con numerosas producciones complejas incluyendo diversos proyectos heredados de las compañías fundadoras. La que más alta prioridad tenía era la muy compleja producción de Goldwyn Company *Ben-Hur*, que en ese momento se filmaba en Italia y representaba un enorme desafío para el estudio.

Demostrando por primera vez su despiadado pero efectivo acercamiento a la realización cinematográfica, que transformaría a MGM en el principal estudio de Hollywood en el período de pocos años, Louis B. Mayer tuvo las agallas de suspender la filmación de *Ben-Hur* temporalmente. Luego la reinició con otro director (Fred Niblo), otra estrella (Ramón Navarro) y otra pareja de guionistas (Carey Wilson y Bess Meredyth), y la película se completó finalmente en California. Resultó la película más cara hasta ese momento, a un coste de cuatro millones de dólares. (El coste promedio de un film de MGM en 1924 se acercaba a los 160.000.) *Ben-Hur* fue un gran éxito de taquilla y otorgó distinción a MGM, aun cuando perdió dinero; Mayer y Thalberg habían logrado convertir un desastre en potencia en un gran triunfo.

En el otro extremo del arco estaba *El gran desfile*, de King Vidor, una película sobre la Primera Guerra Mundial rodada desde el personal punto de vista de un «hombre común». Originalmente presupuestada en unos 200.000 dólares, Thalberg aparentemente se vio tan impresionado por la versión en su montaje provisional que le pidió a Vidor que regresara a filmar más escenas y así estimular sus «valores de producción». El coste final fue de 380.000 dólares (según Vidor fue sólo de 245.000) pero en cualquier caso le valió al estudio 3,5 millones de dólares de beneficio: fue la película más rentable del estudio en sus primeros veinte años hasta *Meet Me in St. Louis* en 1944 (sin contar *Lo que el viento se llevó*, de Selznick).

El tercero de los primeros éxitos de MGM (si bien en realidad se había producido anteriormente) fue una producción de calidad, *La viuda alegre*, que costó menos de 600.000 dólares y produjo una ganancia de aproximadamente 750.000 dólares en la taquilla. Thalberg demostró que era posible controlar la afamada extravagancia del director Erich von Stroheim, pero Stroheim pronto abandonó MGM.

Por cierto, había un gran incentivo para Mayer y Thalberg en maximizar los ingresos del estudio, ya que, como parte del acuerdo inicial, ellos recibían un pequeño porcentaje de las ganancias además de sus salarios regulares.

Los años 1928-1929, marcados por el paso al sonido, coincidieron con el episodio más extraordinario en la historia del estudio, la compra de Loew's/MGM por William Fox, como parte de una fusión planificada de las dos compañías, tras lo cual se convirtió en la corporación cinematográfica más grande de Estados Unidos. Como uno de los primeros en explotar el paso al sonido a través de su Fox Movietone, Fox se encontraba en una fuerte posición financiera y había sacado ventaja del hecho de que el tercio de las acciones de Marcus Loew en Loew's/MGM se habían puesto a la venta tras su muerte en 1927. Instigado por el nuevo presidente de la compañía, Nicholas Schenck, Fox tuvo éxito en su compra, pero los efectos visibles de las actividades de la compañía fueron nulos. Fox sufrió un grave accidente automovilístico en 1929, recibió un duro golpe por la caída de la bolsa más tarde ese año y se vio además en medio de la demanda anti-trust del gobierno, que lo forzó a vender sus acciones en Loew's/MGM antes de asumir el control. (El papel de Schenck al ayudar a Fox complicó las relaciones entre el primero y los jefes de MGM.)

Más o menos por la misma época de estas maniobras financieras en el este, el estudio en Culver City acababa de completar su transición al sonido. Si bien fue lenta para asumir el desafío del sonido, MGM fue capaz de ganar el terreno perdido apoyándose en la habilidad y los recursos de su equipo de producción y en el sustento financiero (bastan-

te rentable) de la compañía asociada. MGM produjo muchos de los grandes éxitos de la época, incluyendo *The Broadway Melody* y *The Hollywood Revue of 1929*, seguidas de *La fruta amarga* (*Min and Bill*), de George W. Hill, con Marie Dressler y Wallace Beery; *Ana Christie* (¡Garbo habla!) y *Trader Horn*, de W. S. van Dyke, todas de 1930. Las ganancias y los ingresos del estudio crecieron de forma sostenida a finales de los veinte, y hacia 1930, el año clave, había alcanzado las impresionantes cifras de 15 y 130 millones de dólares respectivamente.

De todos los estudios, MGM fue el menos golpeado por la Depresión y continuó registrando ganancias, si bien pequeñas, incluso durante los peores años, 1932 y 1933. Mientras que los otros estudios se habían sobredimensionado y tenían grandes deudas debido a la compra de salas cinematográficas, MGM mantuvo un número relativamente pequeño de distritos clave. Éstos estaban eficientemente organizados y dirigidos, y las películas de calidad del estudio a costes razonables eran fácilmente comercializadas por el bien entrenado Departamento de Ventas en Estados Unidos, así como por su extensa red de ventas al extranjero. La compañía se encontraba en condiciones de sacar provecho de la práctica en curso de la reserva en bloque, mediante la cual las películas se vendían a los exhibidores tan sólo por el impacto de sus títulos y sus estrellas; los altos parámetros establecidos por MGM significaban que los gerentes de los cines podían depender de la calidad y el atractivo taquillero del producto. La habilidad de venta del estudio significó que, si los costes se mantenían bajo control, la vasta mayoría de las películas de MGM podría obtener siempre ingresos estables.

El coste promedio de un largometraje de importancia se duplicó, de sólo 400.000 dólares a comienzos de los treinta a 800.000 a finales de la década, mientras el estudio se recuperaba de la Depresión e invertía en un gran número de costosas producciones. Si a comienzos de los treinta era raro que cualquier película de MGM costara un millón, en 1935 había una gran cantidad de películas de un millón, que incluía *Ana Karenina* (*Anna Karenina)*, de Clarence Brown; *Mares de China* (*China Seas*), de Tay Garnett; y *David Copperfield*, de George Cukor, mientras que *Rebelión a bordo* costó dos millones, pero las cuatro generaron ganancias. El estudio tuvo su buena cuota de éxitos en los treinta, encabezados por *Gran Hotel* (*Grand Hotel*, 1932), de Edmund Goulding, y *San Francisco*, y participó en la más exitosa de todas, *Lo que el viento se llevó*, producida por David Selznick a un coste de más de cuatro millones de dólares, pero distribuida por MGM, que le compró todos los derechos en los años cuarenta.

Del punto más bajo de 4,3 millones de dólares en 1933, las ganancias de la compañía pronto se recuperaron hasta el promedio de nueve millones al año durante 1934-1940, luego siguieron subiendo durante la Segunda Guerra Mundial; los ingresos crecieron de forma continua hasta el total de 165 millones en el excepcional año 1946, cuando las ganancias obtuvieron un récord de 18 millones. Pero algunos cambios importantes habían tenido lugar durante el auge en la época de la guerra. Los otros estudios habían alcanzado a MGM, así que éste ya no era el único estudio principal como lo había sido durante los treinta. No es que MGM hubiera funcionado tan mal, pero el floreciente negocio del cine significaba que los demás estudios, que tenían una participación en las enormes cadenas de salas, habían crecido aúnmás espectacularmente.

MGM sufrió gravemente el declive de público en la posguerra. La pérdida de sus mercados de ultramar durante la guerra no había importado mucho cuando el negocio florecía en casa, pero la compañía fracasó en recuperar su posición en el extranjero tras la gue-

rra, y eso la perjudicó. Las ganancias anuales, erosionadas por la inflación, tuvieron un promedio de unos miserables 5,5 millones de dólares al año desde 1948-1956, menos que cualquier otro año previo con la única excepción de 1933, el peor año de la Depresión. Debido a su pobre actuación, Loew's/MGM tuvo la oportunidad de reorganizar en compañías individuales su actividad fílmica y la exhibición, de acuerdo a lo que exigía la ley gubernamental antitrust. Cuando la compañía finalmente completó su «divorcio» a comienzos de 1959, fue la última en hacerlo.

MGM escasamente pudo colocar una película entre los veinte grandes éxitos de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, y esa fue la costosa *Quo Vadis?* (1951). Las películas más exitosas del estudio durante este período fueron sus musicales en Technicolor, pero eran muy caros de producir y, por lo tanto, ofrecían un rédito escaso. La poderosa unidad Freed había funcionado excepcionalmente bien con sus primeros musicales en blanco y negro protagonizados por Judy Garland. *Hijos de la farándula* (1939); *Armonías de juventud* (*Strike Up the Band,* 1940), de Busby Berkeley; *Little Nellie Kelly* (1940), de Norman Taurog; *Babes on Broadway* (1941) y *For Me and My Gal* (1942), ambas de Berkeley, habían costado menos de un millón y produjeron beneficios por tres o más millones, logrando así una ganancia de más de dos millones de dólares por cada película. No obstante, unos pocos e iniciales musicales en Technicolor fueron más baratos. El más notable de todos fue *Meet Me in St. Louis*, que costó apenas más de un millón y produjo beneficios de 6,5 millones de dólares. Pero posteriores musicales de éxito producidos por Freed, como *The Harvey Girls, Ziegfeld Follies* y *Till the Clouds Roll By,* de Richard Whorf, todas de 1946, costaron tres millones cada una. Otras grandes perdedoras a comienzos de los cincuenta fueron *Plymouth Adventure* (1952), de Clarence Brown, y *La amada de Júpiter* (*Jupiter's Darling*, 1955), de George Sidney, en ambos casos debido a su coste de más de dos millones, mientras que los musicales más rentables se concentraron en los años 1950 y 1951: *La reina del oeste* (*Annie Get Your Gun*), *Magnolia* (*Show Boat*), ambas de George Sidney, y *Un americano en París.*

A finales de los cincuenta, la compañía recuperó brevemente su posición y sus ganancias, empezando por *Gigi* y *La gata sobre el tejado de cinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*), de Richard Brooks, en 1958, *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), de Alfred Hitchcock y, sobre todo, el impresionante remake de *Ben-Hur* en 1959. Pero la compañía pronto perdió varios millones en otra versión, *Rebelión a bordo*, que finalmente costó unos 20 millones de dólares.

Si bien los años buenos superaron a los malos entre 1961 y 1971, las pérdidas de la compañía fueron superiores a sus ganancias: un «buen» año significaba poca ganancia, mientras que un mal año podía implicar pérdidas desastrosas. Así, MGM registró su ganancia máxima, de 14 millones de dólares, en 1967, pero perdió más de 40 millones entre 1969 y 1970. Los grandes éxitos fueron *La conquista del oeste, Doctor Zhivago, Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, 1967), de Robert Aldrich, y *2001: Una odisea del espacio*, mientras que el estudio tuvo grandes pérdidas con *Zabriskie Point* (1969), que costó seis millones de dólares, y *La hija de Ryan*, de 14 millones.

Algunos cambios de gerencia en los sesenta terminaron cuando el empresario de Las Vegas Kirk Kerkorian asumió la dirección de la compañía en 1969. La hizo rentable a comienzos de los setenta vendiendo los valiosos terrenos del estudio, poniendo en subasta viejos trajes y objetos, recortando la producción fílmica e invirtiendo fuerte en una nueva

ÉXITOS DE TAQUILLA

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1914-1931		
Los cuatro jinetes del Apocalipsis (Metro) (1921)	(0,8)	4,5
Ben-Hur (1925)	(4,0)	4,0
El gran desfile (1925)	(0,4)	3,5
The Broadway Melody (1929)	(0,4)	2,8
The Harvey Girls (1946)	(2,5)	4,4
Trader Horn (1931)	(1,3)	1,6
The Champ (1931)	(0,4)	1,5
La viuda alegre (1925)	(0,6)	1,5
The Hollywood Review of 1929 (1929)	(0,4)	1,5
El presidio (1930)		1,3
La fruta amarga (1930)	(0,3)	1,2
The Trial of Mary Dugan (1929)		1,1
Ana Christie (1930)	(0,4)	1,0
1932-1940		
Lo que el viento se llevó (Selznick) (1939)	(4,2)	31,0
San Francisco (1936)	(1,3)	2,7
Gran Hotel (1932)	(0,7)	2,3
Emma (1932)		2,0
Rebelión a bordo (1935)	(1,9)	2,0
El gran Ziegfeld (1936)	(2,2)	2,0
Saratoga (1937)		2,0
Tarzán el hombre-mono (*Tarzan the Ape Man*) (1932)	(0,6)	1,5
Alma de bailarina (1933)	(0,9)	1,5
La reina Cristina de Suecia (*Queen Christina*) (1933)	(1,1)	1,5
Tugboat Annie (1933)	(0,6)	1,5
Mares de China (1935)	(1,1)	1,5
David Copperfield (1935)	(1,1)	1,5
Una mujer difamada (*Libeled Lady*) (1936)	(0,6)	1,5
Margarita Gautier (1937)	(1,5)	1,5
The Good Earth (1937)	(2,8)	1,5
La ciudad de los muchachos (*Boys Town*) (1938)		1,5
Enamorados (1938)		1,5
Piloto de pruebas (*Test Pilot*) (1938)		1,5
Hijos de la farándula (1939)	(0,8)	1,5
El mago de Oz (1939)	(2,7)	1,5
Northwest Passage (1940)		1,5
Strange Cargo (1940)		1,5
Armonías de juventud (1940)	(0,8)	1,5
1941-1950		
Meet Me in St. Louis (1944)	(1,7)	5,2
El despertar (1946)	(4,0)	5,2
La sra. Miniver (1942)		5,0

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
La calle del delfín verde (*Green Dolphin Street*) (1947)		5,0
Las minas del rey Salomón (1950)		4,8
Fuego en la nieve (1949)	(1,8)	4,7
La reina del oeste (1950)	(3,8)	4,7
Los verdes años (*The Green Years*) (1946)		4,6
Niebla en el pasado (*Random Harvest*) (1942)	(1,5)	4,5
Levando anclas (1945)		4,5
Juego de pasiones (*Thrill of a Romance*) (1945)		4,5
El valle del destino (*The Valley of Decision*) (1945)		4,5
Easy to Wed (1946)		4,5
Till the Clouds Roll By (1946)	(2,8)	4,5
Easter Parade (1948)	(2,5)	4,5
The Harvey Girls (1946)	(2,5)	4,4
The Hucksters (1947)		4,4
Adventure (1945)		4,3
Treinta segundos sobre Tokio (*Thirty Seconds Over Tokyo*) (1944)	(2,5)	4,2
Weekend at the Waldorf (1945)		4,2
Los tres mosqueteros (1948)		4,2
El padre de la novia (*Father of the Bride*) (1950)		4,2
Dos en el cielo (*A Guy Named Joe*) (1943)		4,1
National Velvet (1944)	(1,5)	4,1
Cass Timberlane (1947)		4,1
La rival (*Homecoming*) (1948)		4,1
Holiday in Mexico (1946)		4,0
Ziegfeld Follies	(3,2)	4,0
El cartero siempre llama dos veces (1946)		4,0
The Stratton Story (1949)		4,0
1951-1960		
Ben-Hur (1959)	(15,0)	36,7
Quo Vadis? (1952)	(7,0)	10,5
La gata sobre el tejado de zinc (1958)		7,8
Ellos y ellas (*Guys and Dolls*) (1956) (co-prod)	(5,5)	6,9
Gigi (1958)	(3,3)	6,7
Ivanhoe (1952)		6,0
Mañana lloraré (*I'll Cry Tomorrow*) (1955)		6,0
El árbol de la vida (1957)	(5,0)	6,0
Con la muerte en los talones (1959)	(4,3)	6,0
Una mujer marcada (1960)		6,0
Alta sociedad (*High Society*) (1956)		5,8
La casa de té de la luna de agosto (*The Teahouse of the August Moon*) (1956)		5,7
Siete novias para siete hermanos (*Seven Brides for Seven Brothers*) (1954)		5,6
No os comáis las margaritas (*Please Dont't Eat the Daisies*) (1960)		5,3
Magnolia (1951)		5,2
Semilla de maldad (1955)		5,2

→

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1961-1970		
Doctor Zhivago (1965)	(15,0)	43,0
2001: Una odisea del espacio (1968)	(11,0)	21,5
Doce del patíbulo (1967)		20,1
La hija de Ryan (1970)	(14,0)	13,4
La conquista del Oeste (1962)	(14,0)	12,2
Rebelión a bordo (1962)	(20,0)	9,8
Grand Prix (1966)		9,3
1971-1980		
La chica del adiós (co-prod) (1977)	(3,5)	41,7
Coma (1978)		14,6
Network, un mundo implacable (*Network*) (co-prod) (1976)		13,7
Campeón (*The Champ*) (1979)		12,6
Érase una vez en Hollywood (1974)		12,0
1981-1990		
Poltergeist, fenómenos extraños (1982)		38,2
Hechizo de luna (1987)	(14,0)	34,4
Un pez llamado Wanda (1988)		29,8
Willow (1988)	(35,0)	28,0
MGM/UA		
1991-1997		
Una jaula de grillos (1996)		57,2
Golden Eye (1995)	(50,0)	46,1
Puerta a las estrellas (*Stargate*) (1994)		34,0
Cómo conquistar Hollywood (1995)	(20,0)	31,5
Species (Especie mortal) (1995)		27,5
Thelma y Louise (1991)	(17,5)	20,0
1997-2002 **Total Bruto en Norteamérica**		
MGM/UA		
Hannibal (2001) (co-prod)	(80,0)	165,1
Muere otro día (2002)	(120,0)	160,2
El mundo nunca es suficiente (1999)	(100,0)	126,9
El mañana nunca muere (1997)	(80,0)	125,2
Una rubia muy legal (2001)	(15,0)	96,5

subsidiaria, MGM Grand Hotels. En 1973 la compañía recortó aún más su tamaño, estrenando un promedio de sólo cuatro a cinco películas al año como recuerdo de los setenta, y abandonando la distribución de sus propias películas. (Las películas de MGM fueron distribuidas a través de UA.)

En 1979 la compañía estaba preparada para retornar a la realización cinematográfica. Fue reestructurada para separar las operaciones cinematográficas de los hoteles y los casinos, y David Begelman entró como jefe de producción. Desafortunadamente, el estudio invirtió en

algunos costosos fiascos, incluyendo *La fórmula* (*The Formula*, 1980), de John G. Avildsen, que protagonizó Marlon Brando y costó 15 millones de dólares; la versión fílmica de *Dinero caído del cielo,* de Dennis Potter, un musical entretenido pero excéntrico que costó 22 millones y hubiera merecido funcionar mejor en la taquilla; *Sí, Giorgio* (*Yes, Giorgio* 1982), de Franklin J. Schaffner, un film demasiado caro (18 millones) para el lucimiento del tenor Luciano Pavarotti; y la última película de Natalie Wood, *Proyecto: Brainstorm* (*Brainstorm,* 1983), de Douglas Trumbull, que se completó después de su muerte a un coste de 20 millones. Por otro lado, MGM tuvo grandes éxitos con la producción de Steven Spielberg *Poltergeist, fenómenos extraños* (1982), de Tobe Hooper, y *Juegos de guerra* (*War Games,* 1983), de John Badham, y recibió el espaldarazo de las dos últimas películas de James Bond (con UA) en 1983 y 1985. MGM en realidad se había hecho cargo de UA, habiendo comprado la compañía a Transamerica en 1981.

Durante 1978-1981 las ganancias de MGM alcanzaron un promedio de alrededor de 20 millones de dólares al año, a pesar de que en 1979 los ingresos especiales por la cesión para televisión de los derechos de *Lo que el viento se llevó* empujaron las ganancias a unos 30 millones. Tras la compra de UA, las ganancias de la compañía conjunta ascendieron hasta la cifra de 42 millones en 1983, luego cayeron en 1984, y la compañía estaba en números rojos en 1985. Desde entonces la compañía luchó de crisis en crisis mientras el dueño Kirk Kerkorian se interesaba más en hacer negocios que en producir películas. MGM tuvo un gran acierto con *Hechizo de luna* en 1988, pero aparte de ella fue la mitad de UA la que contribuyó con un puñado de ganadoras. El predecible éxito de los últimos estrenos de James Bond junto con *Rocky III* y *IV* fue ampliamente superado por un éxito inesperado y arrollador, *Rain Man* (1988). En su ingreso en los noventa, con un nuevo dueño, las perspectivas para la compañía no fueron muy buenas.

Las estrellas

«Más estrellas que en el cielo» fue el lema acuñado por el Departamento de Publicidad de MGM, y la lista de mujeres hermosas y hombres atractivos, muchos de ellos también buenos actores, contribuyó de manera inconmensurable al éxito. Desde sus comienzos en 1924 y a lo largo de las décadas posteriores, el nombre Metro-Goldwyn-Mayer era estrechamente identificado con el sistema de estrellas de Hollywood en su apogeo. Los glamorosos años treinta de Garbo, Crawford, Shearer, Harlow y Gable dieron paso a Gene Kelly y Fred Astaire, Tracy y Hepburn, Garson y Pidgeon, William Powell y Myrna Loy; así como a la famosa serie de musicales que ofrecieron Judy Garland, Mickey Rooney y otros. En los cincuenta, el estudio estaba en decadencia y la mayoría de sus estrellas principales se había marchado o ya estaban retiradas. Si bien en esa década hubo nuevas incoporaciones, MGM ya no era la fábrica de sueños de Hollywood.

En 1924, cuando Mayer y Thalberg se propusieron desarrollar MGM como el principal estudio de Hollywood, sabían que la nómina de estrellas era un ingrediente esencial. Afortunadamente la nueva compañía ya había heredado un variado e idóneo grupo de rostros y talentos: Lon Chaney, Norma Shearer, John Gilbert y Marion Davies vinieron de las compa-

ñías de Mayer y Goldwyn, mientras que Buster Keaton, Ramón Novarro, Alice Terry y Mae Murray habían estado en Metro.

Durante los años que siguieron el estudio demostró una notable habilidad para adquirir o crear nuevas estrellas, contrarrestando así la pérdida de talentos que se produjo con la llegada del sonido, como John Gilbert, y acomodándose a las exigencias de los géneros en expansión, como el musical en los cuarenta. El gran tamaño de MGM, sus abundantes recursos y sus producciones de alta calidad que estrenaba cada año, significó que cada estrella podía tener su oportunidad, algo que no siempre era posible en los estudios más pequeños.

Así, desde mediados de los treinta hasta principios de los cincuenta, hubo un número aparentemente incesante de recién llegados en Culver City. Una joven actriz sueca llamada Greta Garbo fue contratada por Mayer en 1925. Formando una mágica pareja con John Gilbert, quien, por un tiempo, se convirtió en su amante dentro y fuera de la ficción, Garbo iluminó la pantalla en *El demonio y la carne* (1927), de Clarence Brown, seguida por *Ana Karenina* (*Love*, 1927), una versión de la novela de Leon Tolstoi. Joan Crawford, una actriz relativamente desconocida, se unió a MGM en 1928, cuando apareció como bailarina en *Vírgenes modernas* (*Our Dancing Daughters*), de Harry Beaumont. Ella, por lo tanto, puede considerarse como la primera estrella importante que descubrió el estudio.

Algunos de los actores más importantes y más experimentados que se añadieron a la nómina de MGM fueron la notable Lillian Gish, así como Lionel Barrymore y Marie Dressler, los cuales tenían una sólida base teatral pero que sirvió de poco tras la llegada del sonido. MGM fue quizá más afortunada a este respecto que los otros estudios, ya que muchas de sus estrellas hicieron una transición fluida de las películas mudas a las sonoras. Hubo, naturalmente, el muy sonado fracaso de John Gilbert, pero su decadencia (como la de Ramón Novarro) se debió menos a su dificultad para adaptarse al sonido que a un cambio de actitud en los espectadores. El héroe romántico de las películas mudas fue desplazado por un tipo más viril y recio. Esta nueva moda impulsó las carreras tanto del pendenciero Wallace Beery como del muy guapo Clark Gable, que poco tiempo después se convirtió en la principal estrella masculina del estudio.

MGM contrató pocos actores de teatro: Robert Montgomery en 1929, Alfred Lunt y Lynn Fontanne, que aparecieron en una versión fílmica de su éxito teatral *Sólo ella lo sabe* (*The Guardsman,* en 1931), de Sidney Franklin, Helen Hayes y Franchot Tone en 1932. No obstante, las estrellas de MGM dominaron los premios de la Academia a mejor actor y mejor actriz a lo largo de los primeros años de la era del sonido, desde 1929 hasta 1932.

Claramente las estrellas de MGM estaban bien tratadas por un estudio dedicado a producir grandes películas como «films para estrellas», de la una calidad mejor año tras año. Los directores y los meticulosos directores de fotografía procuraban poner el foco en las estrellas y sacar a la superficie sus mejores cualidades, ayudados por los técnicos más creativos que se encontraban en Hollywood. Cedric Gibbons, director del Departamento de Decorados, y Adrian, el principal diseñador de vestuario, traían las últimas tendencias del glamour hollywoodiense, y estaban muy bien asistidos por los Departamentos de Maquillaje, Peluquería y Fotografía. Sumado a ello, Irving Thalberg tenía un ejército de escritores contratados, muchos de ellos mujeres, incluyendo a Frances Marion, Anita Loos y su hermana, Sylvia Thalberg. Durante los comienzos de los treinta Thalberg instituyó la práctica de asignar una cantidad de escritores para trabajar independientemente en la misma historia. Esto aseguraba que las estrellas más caras del estudio jamás serían desaprovechadas debido a la falta de un guión adecuado.

MGM añadió nuevos nombres a su ya impresionante lista a lo largo de la década, consolidando su posición como el más poderoso de todos los estudios. Thalberg continuamente buscaba nuevas formas de explotar sus valiosos hallazgos humanos. Promovió films multiestelares como *Cena a las ocho* (*Dinner at Eight*, 1932), de George Cukor, *Rasputín y la zarina* (*Rasputin and the Empress*, 1933), de Richard Boleslawski, que llevó a la pantalla a los tres Barrymore juntos, y la más exitosa de todas, *Gran Hotel*, que ganó el Oscar a la mejor película en 1932. Asimismo, muchas de las estrellas fueron promocionadas en pareja. Wallace Beery apareció junto con Marie Dressler a comienzos de los treinta. Jean Harlow llegó en 1932 y pronto adquirió el nivel de una superestrella en *La pelirroja* (*Red-Headed Woman*, 1932), de Jack Conway, seguida por *Tierra de pasión* (*Red Dust*, 1932), de Victor Fleming, en la que su comportamiento desopilante y sexualmente provocativo aparecía bien equilibrado por la virilidad de Gable. Ésta fue la primera de muchas películas que hicieron juntos, incluyendo *Saratoga*, que fue la última de Harlow antes de su trágica muerte en 1937. Como principal atracción masculina del estudio tan rico en talentos femeninos, Gable tuvo la oportunidad de actuar frente a una amplia variedad de glamorosas coestrellas. Apareció en varias películas con Norma Shearer y Myrna Loy, por ejemplo, pero más a menudo se lo ponía en pareja con Harlow y Joan Crawford durante los treinta y con Lana Turner en los cuarenta.

Johnny Weissmuller y Maureen O'Sullivan fueron contratados para hacer de Tarzán y Jane en 1932. Este popular ciclo de películas continuó esporádicamente durante diez años,

Gene Kelly con Leslie Caron en *Un americano en París.*

hasta que Weissmuller se fue para continuar con la serie en RKO. *La cena de los acusados*, basada en un libro de Dashiell Hammett, se convirtió en un sorprendente éxito en 1934, con el bonachón William Powell (como el detective amateur Nick Charles) y Myrna Loy (su leal pero sufrida esposa) y tuvieron una muy exitosa serie de películas con los mismos personajes. Al año siguiente, Jeanette MacDonald y Nelson Eddy coprotagonizaron *Marietta la traviesa,* el primero de ocho musicales juntos.

Garbo, no obstante, quedó sola y apartada del resto de las trabajadoras estrellas del estudio, con un promedio de menos de una película al año después de 1932. A fin de mantenerla contenta, MGM contrató a Fredric March para hacer de Vronsky frente a ella en *Ana Karenina* (en 1935), de Clarence Brown, pagó un precio extremadamente alto para traer a Charles Boyer alquilándolo al productor Walter Wanger para *Maria Walewska* (*Conquest*, 1936), también de Brown, y tomó en préstamo a Melvyn Douglas a Columbia para su comedia más memorable de los treinta, *Ninotchka* (1939), con un guión de Billy Wilder y Charles Brackett y dirigida por Ernst Lubitsch (todos en préstamo de Paramount). *Margarita Gautier* (*Camille*), de George Cukor, sin embargo, fue la mejor película de época de la actriz sueca en esa década, a pesar de que sus coestrellas de MGM eran Lionel Barrymore y el joven Robert Taylor (que había llegado a MGM en 1934), que consituían una sin duda extraña pareja de padre e hijo.

El ritmo de las nuevas adquisiciones durante los treinta nunca pareció debilitarse. Tan sólo en 1935 llegaron James Stewart, Spencer Tracy, contratado por Thalberg cuando se vio liberado de su contrato en Fox, y los hermanos Marx, que habían abandonado Paramount el

Las estrellas de MGM Joan Crawford y Clark Gable con Xavier Cugat y Mickey Rooney.

año anterior. Había también una gran cantidad de nuevas estrellas de musicales. La vivaz Eleanor Powell apareció primero en *The Broadway Melody of 1936*, de Roy del Ruth, en 1936, mientras que la joven y multidisciplinada Judy Garland se inició en algunos cortometrajes musicales, aunque no se la vio en un largo de MGM hasta 1937.

Posteriormente llegaron Margaret Sullavan, Hedy Lamarr y Greer Garson, todas en 1938, seguidas por Katharine Hepburn en 1940, Van Heflin en 1941 y la joven Elizabeth Taylor en 1943. Los comienzos de los cuarenta, de hecho, marcaron un punto de inflexión importante en la historia de MGM. Al mismo tiempo que muchas de las principales estrellas protagonistas o bien se retiraban (Garbo y Shearer) o bien se trasladaban a otros estudios (Crawford a Warner Bros., Johnny Weissmuller y su taparrabos a RKO) o eran reclutados por el ejército (Robert Montgomery, Gable y Stewart), MGM se embarcaba en su más ambicioso programa de musicales de calidad.

Así, no sólo se produjo un cambio enorme en la nómina de estrellas de MGM, sino que ahora estaba mejor equipada que nunca con estrellas de musicales. La lista que tenía el estudio de actores cómicos y bailarines se hizo aún más sólida con el añadido de nombres de la talla de Gene Kelly, Frank Sinatra y Fred Astaire, Lena Horne y Esther Williams, Cyd Charisse y Jane Powell. El esquema siguió así en los cincuenta y, a pesar de que el estudio comenzó a recortar sus compromisos con las estrellas, un último grupo de recién llegados incluyó principalmente a Howard Keel, Debbie Reynolds y Leslie Caron.

La encuesta anual de Quigley, durante los treinta y los cuarenta, generalmente colocó a las estrellas de MGM en los puestos más altos, pero en realidad estas encuestas no eran fiables ni precisas como indicadores de la popularidad de las estrellas. Marie Dressler encabezó la encuesta en 1932 y 1933 —su salario subió de 1.500 dólares a la semana en 1927 a 5.000 en 1930—, mientras que las diez estrellas más importantes de principios de los treinta también incluían a Beery, Crawford y Shearer. Garbo apareció en muy pocas películas durante los años posteriores, de modo que sólo se la encuentra en la lista de encuestas en el primer año, 1923. (Tras comenzar con 350 a la semana, su salario se disparó a 5.000 dólares en 1927.)

Robert Taylor y Myrna Loy ocasionalmente llegaron a aparecer en la lista entre 1936 y 1940, pero Gable, Rooney y Tracy pueden encontrarse cerca del primer puesto. (Gable comenzó con 350 dólares a la semana en 1931, pero alcanzó los 2.500 en 1933.) Este mismo trío continuó pisando fuerte a comienzos de los cuarenta, aunque más abajo en la lista. Es interesante observar que el nombre principal de MGM entre 1941 y 1945 haya sido el de Greer Garson, mientras que otras estrellas en las listas anuales entre 1945 y 1950 incluyen a Judy Garland, Margaret O'Brien y Esther Williams, reflejando la popularidad de los musicales de MGM. (Las ganancias anuales de las estrellas principales de MGM a comienzos de los cuarenta eran: Spencer Tracy 225.000 dólares, Crawford 195.000 y Garland 95.000; en 1941 Katharine Hepburn recibió 190.000 dólares, Jeanette MacDonald 300.000 y Mickey Rooney 160.000.)

En los cincuenta, MGM aún tenía contratadas a las más bellas mujeres de Hollywood. Una nómina que incluía a Elizabeth Taylor, Deborah Kerr, Ava Gardner, Lana Turner, Cyd Charisse y (brevemente) Grace Kelly, sugiere que MGM aún podía reivindicarse como el estudio más glamoroso de Hollywood.

Durante los años de auge del estudio, el talento de Mayer y Thalberg para explotar a sus estrellas se desarrolló de manera muy especial pero incluyó también algunas dosis de entro-

Las estrellas

Adoree, Renee (Mayer/Metro) 1923, 1924-30
Allyson, June 1943-53
Ames, Leon 1945-50
Angeli, Pier 1951-53, 1957
Arden, Eve 1939-40
Arnold, Edward 1933-34, 1941-50
Astair, Fred 1944-45, 1948-53
Astor, Mary 1943-44, 1947-49
Atwill, Lionel 1934-35
Ayres, Lew 1938-42
Ball, Lucille 1943-46
Barrymore, Ethel 1949-53
Barrymore, John 1932-33, 1936
Barrymore, Lionel 1926-52
Bartholomew, Freddie 1935-38
Beery, Wallace 1930-48
Bennett, Constance (Roach) 1937-38
Bennett, Enid (Metro) 1923, 1924
Benny, Jack 1929, 1935
Bickford, Charles 1930
Blondell, Joan 1956-57
Blyth, Ann 1953-57
Boardman, Eleanor (Goldwyn) 1922-24, 1924-28, 1930-31
Boland, Mary 1939-40
Bolger, Ray 1935-39
Borgnine, Ernest 1967-68
Bremer, Lucille 1944-46
Brown, Johnny Mack 1927-31
Bruce, Virginia 1931-32, 1935-36, 1938-39
Brynner, Yul 1957-58
Burke, Billie 1934-35, 1937-40
Bushman, Francis X. 1925
Cabot, Bruce 1936
Calhern, Louis 1949-56
Carey, Harry, Sr. 1926-27
Caron, Leslie 1951-58
Chaney, Lon, Sr. 1924-30
Charisse, Cyd 1946-58
Chevalier, Maurice 1956-58
Cobb, Lee J. 1957-58
Coburn, Charles 1938-40
Colman, Ronald 1942-44
Conway, Tom 1940-42
Coogan, Jackie (Metro) 1923, 1924-27
Cooper, Jackie 1932-36
Crawford, Joan 1925-42
Cronyn, Hume 1943-47
Crosby, Bing 1956-57
Dahl, Arlene 1948-51
Dailey, Dan 1940-42
Davies, Marion (Cosmopolitan) 1924-34
Day, Laraine 1939-42
Dee, Sandra 1957-58
DeHaven, Gloria 1940-50
Denny, Reginald 1930-31
Donlevy, Brian 1947-48
Douglas, Melvyn 1938-42
Dressler, Marie 1927-33
Dunne, Irene 1943
Durante, Jimmy 1931-34, 1944-47
Dvorak, Ann 1929-31
Eddy, Nelson 1933-41
Filers, Sally 1930-31
Ferrer, Mel 1952-53
Foch, Nina 1951-53
Forbes, Ralph 1927-28, 1933-34, 1936
Ford, Glenn 1954-62
Ford, Harrison (Cosmopolitan) 1924-25
Foster, Preston 1945
Francis, Anne 1954-57
Gable, Clark 1930-42, 1945-54
Garbo, Greta 1926-41
Gardner, Ava 1942-56
Garland, Judy 1937-50
Garrett, Betty 1948-49
Garson, Greer 1939-54
Gifford, Frances 1943-48
Gilbert, John 1924-33
Gish, Lillian (Inspiration/Metro) 1923-24, 1925-28
Grahame, Gloria 1944-47
Granger, Farley 1952
Granger, Stewart 1950-57
Granville, Bonita 1940-41
Grayson, Kathryn 1941-53
Greer, Jane 1952
Grey, Virginia 1936-42
Hagen, Jean 1949-53
Haines, William (Goldwyn) 1922-23, 1924-31
Harding, Ann 1950-51
Harlow, Jean 1932-37
Harvey, Laurence 1960-64
Hasso, Signe 1942-45
Hayes, Helen 1933-35
Heflin, Van 1941-49
Hepburn, Katharine 1940-49
Hersholt, Jean 1931-35
Heston, Charlton 1958-59
Hodiak, John 1943-44, 1946-51
Holm, Celeste 1955-56
Holmes, Phillips 1932-33
Horne, Lena 1942-49
Hunt, Marsha 1939-45
Hunter, Ian 1939-41
Hussey, Ruth 1937-42
Huston, Walter 1932-33
Johnson, Van 1942-54
Jones, Allan 1935-37
Keaton, Buster (Schenck/Metro) 1920-21, 1923-24, 1924-26, 1928-32, 1949
Keel, Howard 1950-55
Kelly, Gene 1942-57
Kelly, Grace 1955-56
Kendall, Kay 1955-58
Kerr, Deborah 1947-53
Kerry, Norman 1927
Lamarr, Hedy 1939-43
Landi, Elissa 1936
Langdon, Harry (Roach) 1929-30
Lansbury, Angela 1944-49, 1951-52, 1961-62
Lanza, Mario 1949-53
Lassie 1943-50
Laurel, Stan & Hardy, Oliver (Roach) 1928-38
Lawford, Peter 1942-52
Leigh, Janet 1947-53
Love, Bessie 1928-30
Lowe, Edmund 1936
Loy, Myrna 1932-41
Lundigan,William 1941-44

MacDonald, Jeanette 1934-42
MacLaine, Shirley 1958
MacMahon, Aline 1935, 1944-47
Main, Marjorie 1938-42, 1944, 1946, 1950-51, 1953-54
Marshall, Herbert 1934
Marx Brothers, The 1935-41
Mason, James 1957-58
Maxwell, Marilyn 1942-47
McAvoy, May 1924
McCoy, Tim 1926-29
McCrea, Joel 1929, 1949-50
McGuire, Dorothy 1951
Menjou, Adolphe 1930-31, 1950-51
Merkel, Una 1932-39
Milland, Ray 1930-31
Miller, Ann 1948-56
Mitchell, Thomas 1945-47
Montalban, Ricardo 1947-53
Montgomery, Robert 1929-40
Moorehead, Agnes 1944-49, 1952-53
Moran, Polly 1925-32
Moreno, Antonio 1926
Morgan, Dennis 1936-37
Morgan, Frank 1933, 1935-49
Morley, Karen 1931-33
Morris, Chester 1935-36
Murphy, George 1937, 1940, 1946-51
Murray, Mae (Metro) 1921-23, 1924-26
Nagel, Conrad 1924-27, 1929-30, 1932
Newman, Paul 1955-56
Novarro, Ramon (Metro) 1921-23, 1924-34
O'Brien, Margaret 1941-49
O'Brien, Virginia 1940-47
O'Connor, Donald 1952
O'Sullivan, Maureen 1932-41
Oliver, Edna May 1934-37
Page, Anita 1928-32
Paige, Janis 1959-62
Parker, Eleanor 1951-55
Patrick, Gail 1940-41
Pidgeon, Walter 1937-56
Poitier, Sidney 1956-57
Powell, Dick 1949-50
Powell, Eleanor 1935-43
Powell, Jane 1946-54
Powell, William 1934-46
Presley, Elvis 1963, 1964, 1967-68
Prevost, Marie 1930-31
Rainer, Luise 1935-38
Rathbone, Basil 1929-30, 1934-36
Ray, Charles 1925-26
Reed, Donna 1941-46
Reynolds, Debbie 1950-56
Rooney, Mickey 1934-48
Russell, Rosalind 1934-39, 1941
Rutherford, Ann 1937-42
Saint, Eva Marie 1957-59, 1961, 1964-66
Sakall, S. Z. 1951-53
Sanders, George 1954-55
Shearer, Norma 1924-42
Simmons, Jean 1956-57
Sinatra, Frank 1945-49, 1955-56
Skelton, Red 1940-53
Smith, Kent 1958
Sondergaard, Gale 1938
Sothern, Ann 1939-47
Stanwyck, Barbara 1950-52
Starke, Pauline 1926-27
Stewart, James 1935-40
Stockwell, Dean 1945-47, 1949-50
Stone, Lewis 1929-52
Sullavan, Margaret 1938-40
Tamiroff,Akim 1933-34
Taylor, Elizabeth 1943-54
Taylor, Robert 1934-43, 1946-58
Taylor, Rod 1955-57, 1959-60, 1963-64
Terry, Alice (Metro) 1920-23, 1924-27
Tone, Franchot 1933-39
Totter, Audrey 1944-47
Tracy, Lee 1933
Tracy, Spencer 1935-53
Turner, Lana 1938-55
Veidt, Conrad 1940-42
Vélez, Lupe 1931-32
Vera-Ellen 1948-51
Walker, Robert 1943-47, 1950
Weissmuller, Johnny 1931-41
Whitmore, James 1949-53
William, Warren 1937
Williams, Esther 1942-54
Winters, Shelley 1953
Wynn, Keenan 1942-55
Young, Gig 1951-53
Young, Robert 1931-42
Young, Roland 1929-31, 1940-41

metimiento en sus vidas privadas. Esto era una extensión natural del control y las previsiones que aparecían en un contrato estándar de una estrella en aquella época, ya que los jefes se mostraban abiertamente preocupados por sus valiosas inversiones. El estudio tenía una reputación temible en cuanto al control y el trato que propiciaba a sus estrellas. «En verdad éramos como esclavos», recuerda Ann Rutherford, que estuvo cinco años en el estudio (1937-1942). «Eras un inmueble del estudio, te podían comprar y vender.»

En 1928, Lillian Gish se sintió sorprendida y escandalizada cuando Irving Thalberg le ofreció montar un escándalo con el objeto de incrementar su popularidad ante el público y terminar al fin con su imagen pública tan «prístina». En el otro extremo se encontraba Louis B. Mayer, que llegó el primero al lugar donde se suicidió el productor Paul Bern (en 1932), incluso antes que la policía, y utilizó toda su influencia para mover los

EJEMPLO DE LA ACTIVIDAD DE UNA ESTRELLA EN EL ESTUDIO DE MGM EN CULVER CITY EN UNA SEMANA TÍPICA DEL VERANO DE 1941

Estrellas	Título del film y director	Tipo de película
Nelson Eddy, Rise Stevens	*The Chocolate Soldier,* dir. Roy del Ruth	Musical: grabación de canciones en el estudio 1
Katharine Hepburn, Spencer Tracy	*Woman of the Year,* dir. George Stevens	Comedia: ensayo en el estudio 3
Lana Turner, Robert Taylor	*Senda prohibida* (*Johnny Eager*), dir. Mervyn LeRoy	Crimen: rodaje de la primera escena en el estudio 4
Walter Pidgeon, Rosalind Russell	*Miss Achilles Heel,* dir. Norman Taurog (retitulada: *Design for Scandal*)	Comedia: rodaje en el estudio 10
William Powell, Myrna Loy	*Shadow of the Thin Man,* dir. W. S. van Dyke	Comedia thriller: rodaje en el estudio 16
Johnny Weissmuller	*El tesoro de Tarzán* (*Tarzan's Secret Treasure*), dir. Richard Thorpe	Acción-aventura: rodaje en el estudio 12
Greta Garbo, John Alton	*La mujer de las dos caras* (*Two-Faced Woman*), dir. George Cukor	Comedia: rodaje de «Chica Choca Rhumba» en el estudio 18
Hedy Lamarr, Chas Coburn, Robert Young	*Cenizas de amor (H. M. Pulham, Esq.)*, dir. King Vidor	Drama: rodaje en el estudio 22
Edward G Robinson	*Unholy Partners,* dir. Mervyn LeRoy	Crimen: rodaje despegue de avión en el estudio 30
Norma Shearer	*We Were Dancing,* dir. Robert Z. Leonard	Comedia: lecciones de baile en la sala de ensayo A
Eleanor Powell	*I'll Take Manilla,* dir. Edward Buzzell (retitulada: *Ship Ahoy*)	Musical: rutina de claqué en la sala de ensayo B
Wallace Beery, Marjorie Main	*Steel Cavalry,* dir. Sylvan Simon (retitulada: *The Bugle Sounds*)	Western: filmación de exteriores en el terreno 2

hilos. Gracias a ello pudo aquietar las aguas del escándalo para que la mujer de Bern, Jean Harlow, que comenzaba a surgir como una de las mayores atracciones de taquilla del estudio, no se viera afectada.

A pesar de la fortísima competencia de los demás magnates de Hollywood, Mayer sobresalió como el indiscutible maestro del control de las estrellas. Él las consideraba como parte de su familia dentro de MGM y le gustaba adoptar una actitud paternal de consejero, confidente o guardián, dependiendo del papel que creyera que mejor servía para satisfacer los intereses del estudio. En su biografía, Bosley Crowther explica que «su destreza para manipular a Joan Crawford y servir a sus múltiples caprichos y quejas mediante la adulación, las amenazas y la súplica era famosa en todo el estudio. Solía aconsejarla y lisonjearla con solemnidad; si era necesario, lloraba un poco, luego daba alguna señal insinuando lo que significaría caerle en desgracia y, sobre todo, las consecuencias que podría tener algo así. A la señorita Crawford le supuso mucho tiempo adaptarse a él y luego reunir el valor para decirle a dónde podía irse».

Asimismo, la influencia de Mayer sobre la joven Judy Garland, que hacía llegar a través de la dominadora madre de aquélla, aporta un fascinante y, en definitiva, infeliz ejemplo de las relaciones que entablaba con algunas de sus estrellas y sobre el poder que podía llegar a ejercer sobre sus vidas privadas. Cuando se opuso con firmeza a un tratamiento psiquiátrico para Garland, esto condujo a un escándalo de grandes dimensiones con un amigo de ella, el escritor y productor Joseph L. Mankiewicz, así como a la marcha de Mankiewicz de MGM en 1942 tras ocho años con el estudio.

Mayer era capaz de utilizar cualquier truco o complot para mantener a sus estrellas trabajando y dispuestas incluso a aceptar papeles que no deseaban. Era capaz de apelar al encanto para lograr sus fines, pero si esto fallaba entonces se valía de las amenazas, algo de violencia o algunas lágrimas. Joseph L. Mankiewicz recuerda que «cuando alguien como Myrna Loy se rebelaba, Mayer mismo se hacía cargo de la situación». Según atestiguó Mankiewicz, en una ocasión en su despacho, el rostro de Mayer de pronto se volvió de un gris sepulcral y se desplomó. Myrna Loy estaba enormemente perturbada y tuvo que convencer a Mayer de que ella *realmente* quería hacer ese papel, y no sólo por simpatía hacia él. Pero tan pronto como ella se fue, Mayer saltó del sofá en el que yacía, dispuesto para continuar como si nada hubiera pasado. «No daba crédito a mis ojos ante esa actuación.» Si bien nunca apareció en la pantalla, quizá Louis B. Mayer era la estrella más grande del estudio.

Los directores

Debido a que dedicaba toda su atención a las estrellas de MGM, el estudio tenía pocos directores de primera línea contratados aparte de King Vidor, George Cukor y, más tarde, Vincente Minnelli. La compañía promovió un concepto de realización de estudio que se basaba en un control muy estrecho de la producción y que dejaba poco lugar para la expresión de las cualidades creativas personales. Los directores estaban allí para hacer, no para dejar su huella. Esta política del estudio cambió muy poco a lo largo de los años. Incluso en los años cincuenta Dore Schary, que reemplazó a Mayer como jefe de producción, fracasó en reconocer la importancia de atraer buenos directores, y en un momento en el que se los necesitaba desesperadamente. Esta actitud fue el talón de Aquiles de MGM, y contribuyó a la decadencia de un líder de la industria que un día había sido de los más orgullosos.

Debido a su experiencia previa en la producción, Mayer y Thalberg ya tenían una idea clara de lo que esperaban de los directores en su nuevo estudio. Se propusieron armar un equipo de hombres sólidos, fiables y eficientes de los que se supiera que se limitarían a respetar fielmente sus guiones y que se podrían atener a un presupuesto. En MGM las estrellas venían primero, y los directores se valoraban por su habilidad para lograr las mejores actuaciones, mientras trabajaban como una pieza más de un equipo de producción de calidad, y se esperaba que demostraran suficiente versatilidad como para amoldarse a cualquier tema.

Mayer y Thalberg quizá desconfiaban un poco de los directores que se especializaban en un género determinado, ya que esto en general venía acompañado por unas cualidades estéticas particulares que según ellos desvirtuarían la imagen del estudio. Así, muchos de los

directores de MGM eran más o menos intercambiables. No era inusual que dos (o más) directores trabajaran en una película de la cual uno sólo se llevaba los créditos. (A Thalberg le encantaba hacer uso de ese sistema por el cual las películas eran puestas a prueba ante un público seleccionado previamente al azar, y así se hacían muchos ajustes antes de que el film fuera editado de forma definitiva.)

En MGM los directores estaban controlados por los supervisores de producción del estudio, incluyendo a Bernard Hyman, Hunt Stromberg, Albert Lewin y Lawrence Weingarten, que trabajaban bajo las órdenes directas de Thalberg antes de 1933 y como productores bajo Mayer en los años posteriores. Sumado a ello, la intrusión creativa del propio Thalberg en un proyecto en general se hacía sentir en la etapa del guión, y no tanto durante la filmación propiamente dicha. Tenía enormes legiones de guionistas contratados y, a menudo, distintos escritores que se turnaban para trabajar en un mismo film; le gustaba ver cada guión ajustado a su forma final antes incluso de que se asignara un director para la filmación. De este modo, el poder del director se veía limitado por el contexto del estudio.

Para aquellos directores que encajaban bien con el espíritu de MGM, el estudio presentaba un ambiente de realizadores sociables y prestigiosos. Así, Robert Z. Leonard, Jack Conway, Sidney Franklin, W. S. van Dyke y Sam Wood llegaron a MGM durante los años veinte y estuvieron casi toda su carrera en el estudio. Por otro lado, aquellos con un estilo creativo individualista no permanecían por mucho tiempo. Un «despido» de directores tuvo lugar bastante al principio, cuando los nuevos jefes del estudio buscaron establecer su autoridad, lo que condujo a una cantidad de disputas y expulsiones.

Rex Ingram, el director de Metro responsable del mayor éxito del estudio, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, y de otros éxitos mayores como *El prisionero de Zenda* (1922) y *Scaramouche* (1923), se negó a mantener cualquier relación con el nuevo estudio. Hizo un acuerdo especial para trabajar como productor y director independiente en Europa, estrenando sus películas a través de MGM. Demostró ser un arreglo poco satisfactorio y duró pocos años.

El brillante Erich von Stroheim, poco acostumbrado a trabajar con estrellas temperamentales, debió aceptar a Mae Murray para *La viuda alegre* (1925). Su determinación por imponer su propia calidad particular a la película llevó a disputas con Murray y Thalberg, si bien el resultado fue a pesar de todo extraordinario. Ella brindó la mejor actuación de su carrera, mientras que la película se convirtió en el primer éxito de taquilla del estudio. Superó con creces las pérdidas sufridas por la película previa de Stroheim, la notable y cruel *Avaricia* (*Greed*, 1924), que había dirigido para Goldwyn Company pero que fue estrenada por MGM tras hacerle una gran cantidad de cortes. Claramente su visión del cine no cuajaba con la de sus nuevos jefes en MGM y se fue. Hubo más víctimas. Marshall Neilan se vio obligado a alterar el trágico final de su versión de *Tess of the D'Ubervilles* (1924), protagonizada por su esposa, Blanche Sweet, y él también se fue a finales de 1925. El director sueco Mauritz Stiller ni siquiera pudo completar una película para el estudio. Tuvo un amargo enfrentamiento con Thalberg acerca de la filmación de *La tentadora* (*The Temptress*, 1926), protagonizada por su protegida Greta Garbo, y fue reemplazado por el director Fred Niblo. Otro compatriota de Stiller, Victor Sjöström, trabajó con éxito para MGM algunos años, pero las relaciones se resquebrajaron cuando los jefes del estudio insistieron en cambiar el final de su más memorable film americano, *El viento*, que presenta una asombrosa actuación de Lillian Gish, que nunca volvió a trabajar para el estudio.

De todos aquellos directores particularmente talentosos en MGM durante los primeros años, los únicos sobrevivientes fueron King Vidor y Clarence Brown. Vidor produjo un arrollador éxito con *El gran desfile*, pero fue disuadido de participar en un porcentaje de la producción por el astuto Mayer y perdió una fortuna. Como compensación, le dieron bastante libertad para realizar proyectos más personales además de sus obligaciones del estudio, lo cual dio como resultado *Y el mundo marcha*, su última película muda memorable, en 1927, y *Aleluya*, uno de los primeros musicales sonoros protagonizado enteramente por intérpretes negros, en 1929. Menos experimental por naturaleza, podría decirse que Clarence Brown se estableció como el director más estilizado del estudio, muy estimado por las grandes estrellas y particularmente favorito de Garbo. Hicieron seis películas juntos, comenzando con *El demonio y la carne* en 1927.

Las nuevas adquisiciones más importantes a comienzos de los treinta fueron Victor Fleming, un refinado director de dramas y películas de acción que se convirtió en el favorito de Gable y Tracy, y George Cukor, que llegó a MGM desde RKO en 1933 junto con el productor David Selznick. Cukor pronto se estableció como el principal «director de mujeres». Irónicamente, fue Fleming quien reemplazó a Cukor como director de la producción de Selznick para *Lo que el viento se llevó*, la película más exitosa que distribuyó MGM, y fue el único director de MGM que ganó un Oscar en los treinta.

La vasta mayoría de los nuevos directores, sin embargo, era menos interesante aunque eran eficaces y hábiles para conseguir el estilo que gustaba a Mayer y Thalberg. Nuevos directores que encontraron un hogar aceptable en MGM durante los treinta y los cuarenta incluyeron a George Seitz, Edward Buzzell, Norman Taurog, George Sidney y Roy Rowland, quienes permanecieron en el estudio más de diez años, mientras que Richard Thorpe estuvo allí casi tres décadas.

Sin embargo, el nuevo énfasis del estudio en los musicales durante los cuarenta llevó a contratar directores innovadores, como Busby Berkeley (de Warner Bros.) y Vincente Minnelli (que venía de Broadway). Otros directores que surgieron de la unidad del productor Arthur Freed fueron el bailarín y coreógrafo Gene Kelly y los coreógrafos Stanley Donen y Charles Walters, quienes hicieron una fluida transición a la dirección como parte del apretado tejido de trabajo en equipo. Sin embargo, el excéntrico estilo personal de Berkeley y una desafortunada tendencia a superar el presupuesto no fueron tolerados durante mucho tiempo en MGM, y transcurrió los últimos años de su carrera confinado exclusivamente a la labor de coreógrafo.

La actitud de los jefes del estudio hacia sus directores nunca cambió. Incluso el fantástico Minnelli, el director más importante de MGM en los cuarenta y cincuenta, se supone que debía «ayudar» (sin figurar en los créditos) en producciones complejas, como *The Seventh Sin*, mientras que a sus espaldas se hacían perjudiciales recortes y cambios a algunas de sus películas, incluyendo la ganadora del Oscar *Gigi* y *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*, 1962).

Para Louis B. Mayer el productor era mucho más importante para el estudio que cualquier director. Los buenos productores eran difíciles de encontrar, mientras que a los directores los contrataba y los despedía casi a diario. Así, no podía comprender cómo un productor (y escritor) de éxito como Joseph L. Mankiewicz quisiera dirigir, y nunca le dieron la oportunidad de hacerlo en MGM; o cómo Mervyn LeRoy pudo aceptar voluntariamente un recorte en su sueldo cuando ya no quiso trabajar más como productor de las películas de otros directores y

LOS DIRECTORES

Beaumont, Harry 1928-34, 1944-48
Bell, Monta 1924-28
Berkeley, Busby 1939-42
Bernhardt, Curtis 1949, 1952-56
Boleslawski, Richard 1933-34, 1937
Borzage, Frank 1937-42
Brabin, Charles 1929-34
Brooks, Richard 1950-58
Brown, Clarence 1926-52
Browning, Tod 1925-29, 1932-34
Bucquet, Harold S. 1938-45
Buzzell, Edward 1938-49
Cline, Edward 1924-25
Conway, Jack 1925-48
Cukor, George 1933-37, 1939-44, 1949-50, 1952-53
Dassin, Jules 1942-46
Del Ruth, Roy 1936-37, 1941-44
DeMille, Cecil B. 1929-31
de Mille, William 1929-30
Dieterle, William 1942-44
Donen, Stanley 1949-55
Fitzmaurice, George 1931-32, 1936-38
Fleming, Victor 1932-45
Foster, Norman 1952
Frank, Melvin (con Norman Panama) 1950-52
Franklin, Sidney 1926-37
Garnett, Tay 1943-45, 1950
Goldbeck, Willis 1942-47
Goulding, Edmund 1925-28, 1932-35
Hawks, Howard 1932-33
Hill, George W 1925-32
Hiller, Arthur 1963-66
Howard, William K. 1934-35
Huston, John 1950-51
Ingram, Rex (Metro) 1920-23, 1924-27
Kelly, Gene 1949-58
Koster, Henry 1944-47
Lang, Fritz 1935-36
Leonard, Robert Z. (Metro) 1921-24, 1924-55
LeRoy, Mervyn 1939-45, 1948-54
Lewis, Joseph H. 1950, 1952-53
Lloyd, Frank 1935
Lubitsch, Ernst 1934, 1939
Mann, Anthony 1949-51
Mann, Daniel 1959-62
Marin, Edwin L. 1934-41
Marton, Andrew 1946, 1950-54
McLeod, Norman Z. 1940-43
Minnelli, Vincente 1943-63
Neilan, Marshall (Metro) 1922-23, 1924-25
Niblo, Fred (Metro) 1923-24, 1924-31
Potter, H. C. 1939-40
Robertson, John Stuart 1927, 1929
Rowland, Roy 1943-51, 1954-58
Ruben, J. Walter 1935-38
Ruggles, Wesley 1942-44
Russell, Ken 1971-72
Saville, Victor 1946-51
Sedgwick, Edward 1926-32
Seitz, George 1933-44
Sidney, George 1941-54
Simon, S. Sylvan 1938-46
Sjostrom, Victor (Goldwyn) 1923, 1924-30
Stahl, John M. 1926-27
Stiller, Mauritz 1926
Stone, Andrew L. 1955-62
Stroheim, Erich von (Goldwyn) 1923-24, 1924-25
Sturges, John 1949-55
Tashlin, Frank 1965-66
Taurog, Norman 1938-51
Thiele, Wilhelm 1937-40
Thorpe, Richard 1935-63
Tourneur, Jacques 1939-40
Van Dyke, W. S. 1927-42
Vidor, Charles 1953-55
Vidor, King (Goldwyn) 1923-24, 1924-30, 1938-44
Walters, Charles 1947-64
Weis, Don 1951-53
Wellman, William A. 1936, 1949-52
Wilcox, Fred M. 1943-56
Wise, Robert 1953-57
Wood, Sam 1927-39, 1949
Zinnemann, Fred 1942-48

regresó exclusivamente a la dirección. (LeRoy había llegado desde Warner Bros. en 1937, después de que le ofrecieran un sueldo espectacular para producir *y* dirigir en MGM.)

Ciertamente, la naturaleza de la realización cinematográfica en Hollywood había cambiado durante los años cuarenta. Hubo un deslizamiento general desde un producto definido por el estudio hacia unos films que eran el resultado de un acercamiento más personal, lo cual se manifestó claramente en el trabajo de un sobresaliente grupo de nuevos directores, que se desempeñaron en muchos estudios excepto en MGM. Entre ellos estaban Orson Welles (RKO), Preston Sturges y Billy Wilder (Paramount), y John Huston (Warner Bros.). Indudablemente, el declive de MGM se debió en parte a su carencia de directores importantes, la cual fue más evidente en los cincuenta, cuando el estudio ya no podía depender de sus musicales para atraer a un público cada vez más escurridizo. Si bien Dore Schary fue nombrado jefe de producción en 1948 y reemplazó a Mayer en

Greta Garbo en la filmación de su primera película sonora, *Ana Christie* (1930), con su director, Clarence Brown.

Spencer Tracy, Judy Holliday y Katharine Hepburn en una escena del juicio de *La costilla de Adán* (1949).

1951, él mismo había sido escritor y productor y su actitud hacia los directores no fue en absoluto distinta de la de Mayer. Como escribió en su autobiografía: «Durante los años que estuve en Metro los arquitectos en jefe de los guiones que hacíamos eran el escritor y el productor. No era un intento estudiado por denigrar al director sino más bien un esfuerzo por desarrollar una relación más estrecha entre el escritor, el productor y el director... una vez que estuviera asignado. No teníamos ni el tiempo ni los fondos para hacer llegar un guión a un director que luego podía decidir tirarlo a la basura e inventar uno nuevo». No es sorprendente que Schary fracasara en atraer el tipo de talento de dirección que tanto necesitaba el estudio. Está claro que uno de los factores más perjudiciales, aunque muy poco tenido en cuenta, que explica la decadencia de MGM fue la actitud y el trato que dio el estudio a tanta gente creativa de vital importancia.

El personal creativo

Las películas de MGM se caracterizaban por su estilo nítido y limpio, con un marcado virtuosismo técnico y una calidad destacada. Desde la atmosférica fotografía en exteriores y las exóticas junglas de los platós de Clyde de Vinna hasta la estilizada y sofisticada filmación en estudio de William Daniels, y sin importar el tema, la calidad de MGM resplandecía. En su apogeo durante los treinta y los cuarenta, el estilo de la casa era mantenido por un grupo clave de excelentes directores de fotografía, muchos de los cuales permanecieron entre vein-

te y treinta años en el estudio. El departamento artístico de MGM era excelente. Durante más de treinta años estuvo dirigido por Cedric Gibbons, el director artístico más famoso e influyente al que también se le reconoce el haber diseñado la estatuilla del Oscar. El legendario Adrian estaba a cargo del diseño de vestuario y, cuando se fue, otros grandes diseñadores siguieron sus pasos. El Departamento de Montaje estaba compuesto por gente muy habilidosa y, musicalmente, si MGM carecía de lo mejor en los treinta, lo remedió en los cuarenta con el ascenso del musical cinematográfico. Douglas Shearer fue la cabeza visible del Departamento de Sonido durante tres décadas, y el estudio también se jactaba de tener los mejores expertos en peinados y maquillaje.

Los directores de fotografía y los directores artísticos

La recientemente constituida MGM tuvo la suerte de heredar un excelente grupo de consolidados directores de fotografía junto con sus primeras estrellas y directores. Oliver Marsh llegó de Metro con el director Robert Z. Leonard, mientras que William Daniels se había convertido en el director de fotografía favorito de Erich von Stroheim en Universal, y luego en la Goldwyn Company, y naturalmente se unió a él para filmar *La viuda alegre* en MGM en 1925. Daniels se quedó allí para convertirse en el fotógrafo favorito de Garbo y Shearer. Clyde de Vinna fue uno de los muchos directores de fotografía de *Ben-Hur,* que se convirtió en estrecho colaborador del rápido director W. S. «Woody» van Dyke en MGM durante 1926-1933. John Arnold vino de Metro e inmediatamente se estableció como empleado fijo en MGM con su efectivo trabajo en blanco y negro en *El gran desfile* en 1925. Supo resolver eficazmente los problemas de la primitiva filmación sonora en *The Broadway Meldoy* a finales de 1928, lo cual reflejó su atracción por los desafíos técnicos, y abandonó el rodaje para hacerse cargo del Departamento de Fotografía del estudio poco después. (Arnold de hecho inventó una versión primitiva del protector de cámara portátil —el estuche a prueba de sonido que envuelve la cámara— y recibió un Oscar técnico especial en 1939 por una de sus muchas innovaciones, una grúa de cámara MGM mejorada.)

Todos estos hombres permanecieron en MGM hasta principios de los cuarenta —Arnold estuvo a la cabeza del Departamento de Fotografía casi treinta años, desde 1929 hasta 1956— conformando un sólido y fiable grupo de fotógrafos que trabajaron en una amplia variedad de películas. Clyde de Vinna fue uno de los pocos que se especializó durante un tiempo en los rodajes en exteriores, como en *California* (1927), *Trader Horn* (1931) y la primera película de Tarzán en MGM, y ganó el primer Oscar del estudio por la fotografía de *Sombras blancas en los mares del sur* (*White Shadows in the South Seas*, 1929), de W. S. van Dyke. El equipo de directores de fotografía fue reforzado posteriormente con la incorporación de nuevos expertos a comienzos de los treinta: Hal Rosson, Charles Rosher, Ray June, George Folsey y Joseph Ruttenberg. El brillante fotógrafo alemán Karl Freund llegó al estudio en 1936 y se quedó más de diez años, coronando su ya larga y distinguida carrera con MGM y ganando un Oscar por *The Good Earth,* en 1937.

Todos estos nuevos especialistas también permanecieron en el estudio alrededor de veinte años (con excepción de Freund) y ayudaron a mantener la reputación de MGM como el exponente líder de una fotografía en blanco y negro de gran calidad durante los treinta, trabajando estrechamente con el Departamento de Decorados encabezado por Cedric Gibbons,

y asentando unos parámetros de excelencia que afectaron a toda la industria cinematográfica. También aportaron una continuidad estilística en el cambio al color, que tuvo lugar hacia finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, y establecieron ese aspecto característicamente «rutilante» de MGM que perduró durante gran parte de la historia del estudio. Como Hal Rosson recordó años más tarde: «Todos los estudios se enorgullecían de su trabajo, y yo tuve la suerte de estar en MGM cuando había una cantidad enorme de actores y actrices y media docena de directores de fotografía considerados como los mejores exponentes en su especialidad... Nada se estrenaba hasta que no estaba bien... y quizá las películas de MGM tenían en efecto un "aspecto" del que carecían otros estudios debido a su fotografía».

Desafortunadamente, la fotografía de las películas de MGM tendió a volverse algo predecible y poco imaginativa, lo cual se reflejó en el hecho de que los directores de fotografía del estudio en realidad ganaron pocos Oscar. Aunque esto difícilmente se aplica al aparentemente atemporal Robert Surtees, quien llegó a MGM en los cuarenta y demostró una tremenda capacidad de adaptación. Fue por primera vez nominado al Oscar por *Treinta segundos sobre Tokyo* en 1944, y aún obtenía nominaciones al Oscar más de treinta años después. Los puntos más altos de su carrera en MGM fueron los Oscar por *Las minas del rey Salomón,* filmada en Technicolor, *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beatiful*), de Minnelli, en blanco y negro, y por su contribución al último gran éxito del estudio, la nueva versión de *Ben-Hur*, asombrosamente filmada en color y con el procedimiento de pantalla panorámica Camera 65.

Durante más de treinta años el Departamento de Decorados de MGM fue dirigido por un solo hombre, el distinguido Cedric Gibbons, que fue tal vez el director artístico más conocido e influyente en la historia del cine norteamericano. Si bien él mismo sólo diseñó un pequeño porcentaje de films, Gibbons ejerció un amplio control sobre la calidad visual de casi todas las producciones de MGM. Como «supervisor de dirección artística» del estudio, su nombre apareció en los créditos de casi todos los largometrajes de MGM entre 1924 y 1956. No sólo fue responsable del preparado equipo de bocetistas y directores artísticos del estudio, sino que además supervisaba la utilería, el vestuario, la fotografía y los efectos especiales. (Uno de sus principales asociados, A. Arnold Gillespie, encabezó el Departamento de Efectos Especiales de MGM casi treinta años; su asociación comenzó con una estrecha colaboración en *Ben-Hur* en 1924, y Gillespie aún trabajaba cuando se hizo la nueva versión treinta y cuatro años más tarde.) Si bien aún era joven (acababa de cumplir treinta y un años) cuando se creó MGM, Gibbons ya tenía muchos años de experiencia tras él en los estudios Edison y Goldwyn. Formó un equipo sobresaliente de directores artísticos en MGM en los años veinte, muchos de los cuales más tarde hicieron su nombre en otros estudios, entre ellos Van Nest Polglase, supervisor de la dirección artística en RKO en los treinta; James Basevi; Ben Carré y Robert Day, que fue el principal director artístico de Goldwyn en los treinta y luego supervisor de la dirección artística en Fox en los cuarenta.

Gibbons aportó a las películas de MGM una particular calidad visual que con los años fue evolucionando, junto con los cambios en los esquemas de las producciones del estudio. Se sentía especialmente atraído por el estilo art déco y por los enormes escenarios blancos que pueden verse en muchas de las primeras comedias, en los musicales y en los dramas del estudio, como por ejemplo *Our Blushing Brides* (1930), *Gran Hotel* y *La viuda alegre.*

Los opulentos musicales y películas de época de finales de los treinta dieron al Departamento de Decorados una gran proyección y se vio fortalecido por la incorporación de muchos directores nuevos y talentosos: William Horning, director artístico en *Maria*

Walewska (1937) y *María Antonieta* (1938), de W. S. van Dyke, y mano derecha de Gibbons durante más de veinte años; Preston Ames, que se destacó trabajando estrechamente con Vincente Minnelli en sus producciones en color en los cincuenta; Paul Groesse, director artístico en *Orgullo y prejuicio* (*Pride and Prejudice*, 1940), de Robert Z. Leonard, *Mujercitas* (*Little Women*, 1949), de Mervyn LeRoy, y *Los hermanos Karamazov* (*The Brothers Karamazov*, 1958), de Richard Brooks; Gabriel Scognamillo, Urie McCleary y Hans Peters también estaban allí. La lista es larga, y todos ellos permanecieron en el estudio unos veinte años aproximadamente, aportando continuidad durante el cambio del blanco y negro al color. Los años de Jack Martin Smith en MGM (1939-1954) coinciden exactamente con el floreciente período de los musicales de MGM, y se convirtió en un colaborador insustituible de Arthur Freed.

La influencia de Gibbons indudablemente contribuyó a la gloria de MGM durante el auge de los estudios, pero era un personaje conservador, resistente al cambio en años posteriores, y un infarto en 1946 redujo notablemente su actividad de supervisión. El director cinematográfico Mitchell Leisen, ex decorador, lo expresó sucintamente cuando objetó la interferencia de Gibbons en los decorados de *Young Man with Ideas* (1952): «El característico estilo de Metro estaba dado por Gibbons. Encajaran o no con la historia, él debía tener sus decorados principescos... Allí él era Dios. Él lo quería de una determinada manera, ése era el estilo de MGM y así era para todos».

Los otros departamentos

La profesionalidad de los expertos técnicos de MGM se extendía a cada rama de la actividad cinematográfica. Adrian, por ejemplo, fue el más famoso y respetado diseñador de vestuario de Hollywood en los treinta. Sobresalía en vestir a la larga lista de principales estrellas femeninas del estudio, trabajando estrechamente con Garbo, Crawford y Shearer en particular. Su preferencia por los fuertes contrastes entre el blanco y el negro combinaba bien con el gusto de Cedric Gibbons por los elaborados decorados blancos y por un énfasis general en unos sorprendentes y glamorosos efectos visuales, que no siempre se correspondían con las características dramáticas de las historias. El mejor ejemplo de la influencia mundial de la moda hollywoodiense fue el estilo con hombreras que Adrian creó para Joan Crawford (que se inició en 1932 con *Letty Lynton*, de Clarence Brown).

Adrian había sido un diseñador enormemente inventivo y prolífico durante la época en blanco y negro de los treinta, y no fue menos imaginativo cuando tuvo la oportunidad de trabajar en color, como lo demostró con sus trajes fantasiosos para *El mago de Oz*. Ciertamente, el gran cambio en el Departamento de Vestuario de MGM llegó a comienzos de los cuarenta, cuando Adrian se marchó y nuevos profesionales como Irene (cuñada de Cedric Gibbons), Helen Rose e Irene Sharaff contribuyeron a crear la nueva imagen en color de las películas del estudio y, sobre todo, de los musicales. Pero quedó en manos de Walter Plunkett continuar con la tradición glamorosa de MGM en los cincuenta. Él se encargó de la mayor parte de los grandes films del estudio a lo largo de esta década, aunque se lo suele recordar por haber diseñado el lujoso vestuario (incluyendo el vestido verde de baile) de *Lo que el viento se llevó* en 1939.

La más conocida de los muchos y destacados montadores de MGM fue Margaret Booth, que pasó más de cuarenta años en el estudio y fue supervisora de montaje desde 1939 hasta

1968. La dependencia del estudio del sistema de proyecciones previas para crear la versión definitiva de cada película es posible que haya quitado poder a los directores, pero ciertamente incrementó la influencia de los montadores, a quienes se obligaba a asistir a las proyecciones y que desempeñaban un papel fundamental al ser los encargados de los nuevos cortes y montajes. Como lo recuerda Margaret Booth: «A veces se hacían cinco proyecciones previas, era una película que creíamos que tenía problemas o que no era muy buena... Si la gente se reía de algo que para nosotros era dramático, sabíamos que teníamos problemas y que había que arreglarlo».

Si bien MGM carecía de compositores estrella de la envergadura de Max Steiner, ganador de muchos Oscar, o de Erich Wolfgang Korngold durante los treinta, el Departamento de Música del estudio logró destacarse por su extensa producción de exuberantes musicales durante los cuarenta. Herbert Stothart, el compositor principal de MGM, ganó el primer Oscar del estudio por la partitura de *El mago de Oz*. Más importante aun, el productor Arthur Freed reunió un equipo muy preparado de colaboradores encabezado por Lennie Hayton, Roger Edens, Saul Chaplin, Conrad Salinger y el joven André Previn, que llegó en 1949, el mismo año que el compositor y conductor Johnny Green se convirtió en el nuevo jefe del Departamento de Música de MGM.

El resto del personal principal que estuvo muchos años en MGM (todos ellos considerados como unos de los más respetables profesionales de Hollywood en sus respectivos campos de especialidad) incluyó al famoso peluquero Sydney Guilaroff y a Jack Dawn, el principal exper-

Bert Lahr, Jack Haley, Judy Garland y Ray Bolger en *El mago de Oz*.

El personal creativo

Directores de fotografía

Alton, John 1949-52
Arnold, John (Metro) 1917-24, 1924-28, 1929-56 (jefe del Depto. de Fotografía)
Barnes, George (Metro) 1924-25, 1932
Brodine, Norbert 1930-33
Clarke, Charles 1933-37
Daniels, William 1925-43
De Vinna, Clyde 1924-42
Folsey, George 1933-59
Freund, Karl 1936-38, 1940-47
Howe, James Wong 1933-36
June, Ray 1933-53
Krasner, Milton 1959-66
Lawton, Charles, Jr. 1936-43
Marley, J. Peverell 1929-30
Marsh, Oliver (Metro) 1922-23, 1924-41
Mellor, William 1950-54
Planck, Robert 1940-56
Rosher, Charles 1930, 1934, 1942-54
Rosson, Hal 1930-34, 1936-53
Ruttenberg, Joseph 1934-63
Sartov, Hendrick 1925-28
Seitz, John 1937-40
Sharp, Henry 1926-30
Stradling, Harry, Sr. 1942-49
Surtees, Robert 1943-62

Directores artísticos

Ames, Preston 1936-70
Basevi, James 1925-29, 1936, 1950-52
Brown, Malcolm 1939-56
Campbell, Howard 1939-47
Carfagno, Edward 1943-70
Carré, Ben 1924-26, 1939-44
Cathcart, Daniel 1936-58
Davis, George 1959-70
Day, Richard 1924-29
Duell, Randall 1937-57
Ferrari, William 1943-53, 1960-2
Gibbons, Cedric (jefe del Dpto. de Arte) 1924-56
Gillespie, A. Arnold 1924-63
Goosson, Stephen 1943
Groesse, Paul 1937-59
Hope, Frederic 1926-37
Horning, William A. 1934-59
Hughes, John (Metro) 1920-24
Imazu, Eddie 1929-51
Leisen, Mitchell 1929-31
Lonergan, Arthur 1951-56
McAfee, Harry 1933-47
McCleary, Urie 1937-68
Oliver, Harry 1934, 1937
Peters, Hans 1944-62
Polglase, Van Nest 1929-31
Pye, Merrill 1925-68
Ree, Max 1926
Scognamillo, Gabriel 1934-42, 1949-53
Smith, Jack Martin 1938-54
Toluboff, Alexander 1926-34
Joseph (Cosmopolitan) 1924-25
Vasian, Leonard 1943-51
Wheeler, Lyle 1942-44
Willis, Edwin B. (Goldwyn) 1919-24, 1924-57

Diseñadores de vestuario

Adrian 1928-42
Cox, David 1927-30
Dean, Kay 1944-45
Herschel 1951-54
Hubert, Rene 1927-31
Irene 1942-49
Kalloch, Robert 1941-43
Keyes, Marion Herwood 1944-46
Plunkett, Walter 1947-65
Rose, Helen 1943-67
Sharaff, Irene 1943-45
Shoup, Howard 1942-46
Steele, Gile 1938-44
Tree, Dolly 1932-42
Valles 1938-50
Wachner, Sophie (Goldwyn) 1922-23, 1924

Compositores y directores

Amfitheatrof, Daniele 1942-43
Axt, William 1925-29, 1932-39
Bassman, George 1943-47
Deutsch, Adolph 1948-56
Green, Johnny 1942-48, 1949-58
Hayton, Lennie 1942-53
Kaper, Bronislau 1935-62
Previn, Andre 1949-58
Raksin, David 1950-52
Rozsa, Miklos 1949-57
Salinger, Conrad 1943-46, 1951-54
Shilkret, Nathaniel 1943-46
Silvers, Louis 1933
Snell, David 1937-48
Stoll, George 1937-66
Stothart, Herbert 1933-50
Tiomkin, Dimitri 1935
Ward, Edward 1935-40
Waxman, Franz 1936-42

Montadores

Akst, Albert 1941-56
Bauchens, Anne 1929-31
Berman, Henry 1962-70
Boemler, George 1927-56
Booth, Margaret 1926-68 (supervisora de montaje 1939-68)
Dunning, John 1947-60
Fazan, Adrienne 1937-64
Gray, William 1929-37
Hamilton, William 1927-29
Held, Tom 1928-38
Hively, George 1926-32, 1943-45
Hull, Frank 1924-26, 1933-49
Kern, Hal 1933-34
Kern, Robert (Mayer/Metro) 1923-25, 1934-52
Komer, Harry 1938-56
Kress, Harold 1939-63
Lewis, Ben 1924-67
McSweeney, John 1952-68
Morra, Irene (Coogan) 1924
Nervig, Conrad 1926-54
Newcom, James 1933-36, 1949-52
Nosier, Lloyd (Mayer/Metro) 1923-24
Ruggiero, Gene 1946-61
Santillo, Frank 1956-66
Sewell, Blanche 1925-49

→

Smith, Frederick 1936-43
Steinkamp, Fredric 1959-67
Sullivan, Frank 1925-47
Veron, Elmo 1937-43
Warburton, Irvine 1943-53
Webster, Ferris 1939-59
White, George 1943-53
Whytock, Grant (Metro) 1921-23, 1924-30
Winters, Ralph 1941-63
Wrangell, Basil 1925-33, 1935-37
Wynn, Hugh 1924-35

Guionistas

Behrman, S. N. 1933-37, 1939-41
Butler, Hugo 1937-43
Coffee, Lenore 1929-36
Deutsch, Helen 1950-55
Farnum, Dorothy 1924-29
Goodrich, Francis (con Albert Hackett) 1933-39, 1948-55
Gordon, Ruth (con Garson Kanin) 1949-53
Jennings, Talbot 1935-40
Johnston, Agnes Christine 1924-28, 1938-43
Kingsley, Dorothy 1943-54
Krasna, Norman 1935-38
Lederer, Charles 1938-42
Lennart, Isobel 1942-57
Levien, Sonya 1944-55
Loos, Anita 1932-42
Ludwig, William 1938-57
MacArthur, Charles 1930-32
McCall, Mary Jr. 1938-44
Mahin, John Lee 1931-43, 1950-53
Mankiewicz, Herman J. 1933-40
Marion, Frances 1925-36
Mason, Sarah Y. 1928-31
Mathis, June 1924-25
Meehan, John 1929-38
Meredyth, Bess 1924-25, 1929-33
Murfin, Jane 1938-44
Parker, Dorothy, 1936-38
Parson net, Marion 1937-41
Reisch, Walter 1938-39, 1942-44
Rivkin, Allen 1949-53
Schary, Dore 1937-41
Stallings, Lawrence 1934-39
Stewart, Donald Ogden 1932-35, 1940-42
Sullivan, C. Gardner 1931-32
Thalberg, Sylvia 1927-33
Trumbo, Dalton 1943-45
Vajda, Ernest 1931-38
West, Claudine 1929-34, 1937-44
Wilson, Carey 1924-39
Young, Waldemar 1924-29

to en maquillaje durante los treinta y los cuarenta, cuyo logro más notable fue el maquillaje tan original de los personajes de *El mago de Oz*. Douglas Shearer, hermano de Norma, comenzó en el Departamento de Sonido de MGM en 1928, el cual dirigió durante treinta años; sumado a todas estas importantes contribuciones técnicas, se le reconoce haber creado el famoso grito de Tarzán con una grabación de voz mejorada electrónicamente y reproducida hacia atrás.

Los premios de la Academia

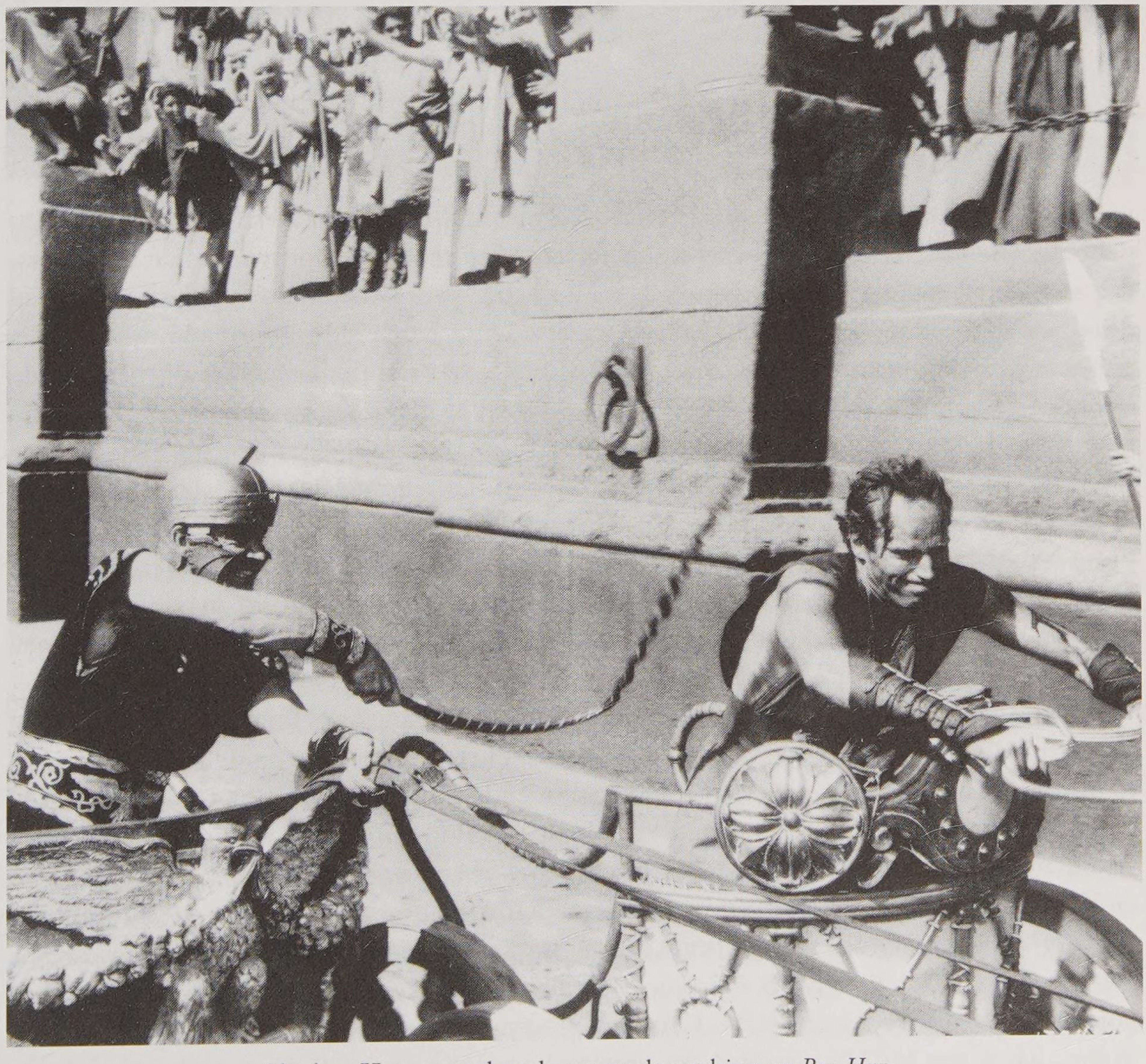
Como estudio líder de Hollywood, MGM se llevó la parte del león en los premios de la Academia durante la época de apogeo del estudio hasta 1942, con notable —y probablemente poco sorprendente— predominio en las categorías de actuación. Los ganadores del Oscar incluyeron desde Marie Dressler, Norma Shearer y Wallace Beery hasta Spencer Tracy, Luise Rainer y Greer Garson, pero esto también reflejó el poder y la influencia de MGM en la Academia. El estudio no funcionó tan bien en los años posteriores, sin bien obtuvo su último Oscar a la mejor película por *Un americano en París* y *Gigi*, un tributo a los altos parámetros asentados por los musicales en color del estudio y, finalmente, por la nueva versión de *Ben-Hur* en 1959.

MGM tuvo una conexión especial con los Oscar de la Academia desde sus comienzos en 1927-1928, gracias a que algunas de las figuras principales del estudio formaron parte del grupo original de fundadores de la Academia; los ejecutivos Louis B. Mayer, Irving Thalberg

y Harry Rapf; los directores John Stahl y Fred Niblo; los escritores Bess Meredyth y Carey Wilson y el supervisor de dirección artística Cedric Gibbons, que diseñó la estatuilla del Oscar.

Observando a los nominados y los ganadores del Oscar de MGM a lo largo de los años, es posible esbozar una reflexión bastante ajustada acerca de las virtudes y las debilidades del estudio. Durante los años de apogeo del estudio, entre 1928 y 1942, cuando MGM era el líder de la industria, obtuvo cinco Oscar a la mejor película más otro Oscar compartido por la producción independiente de Selznick en *Lo que el viento se llevó*, un récord que no pudo ser superado por ningún otro estudio. Y del mismo modo dominó las categorías de mejor actor y actriz. Pero en el período siguiente, 1943-1960, cuando MGM era obviamente una compañía en decadencia, sólo ganó tres premios a la mejor película, mientras que entre 1961 y 1968 no pudo hacerse con ningún galardón.

En sus primeros años, el estudio triunfó principalmente con sus películas dramáticas, si bien unas pocas comedias y algunos musicales también obtuvieron premios. MGM ganó su primer Oscar a la mejor película con *The Broadway Melody* (1929); mientras que Norma Shearer en *La divorciada* (*The Divorcee,* 1930), de Robert Z. Leonard; Lionel Barrymore en



Charlton Heston encabeza la carrera de cuadrigas en *Ben-Hur*.

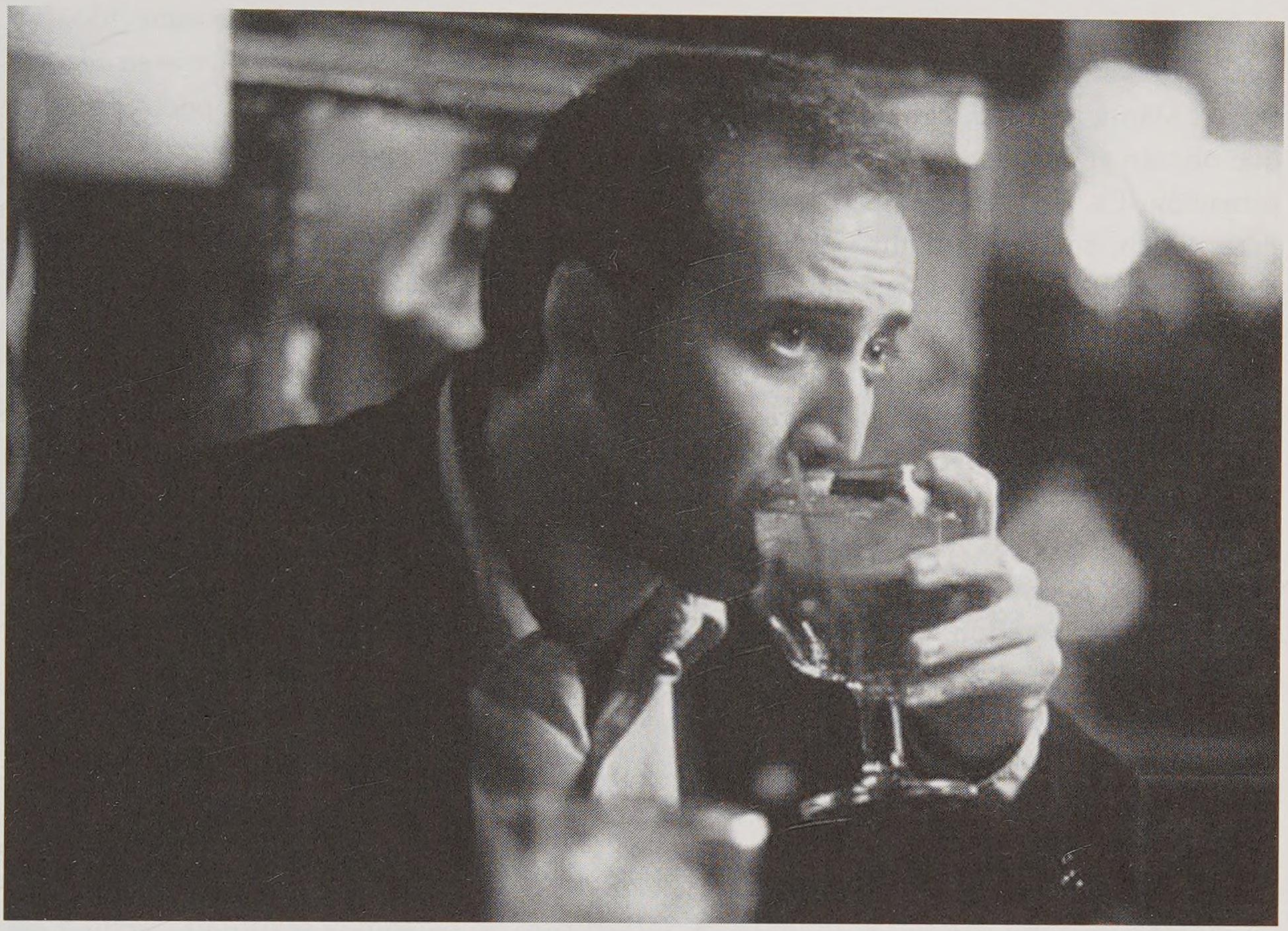
Alma libre (*A Free Soul*, 1931), de Clarence Brown; Wallace Beery en *Champ* (1931), de King Vidor, y Helen Hayes en *El pecado de Madelon Claudet* (*The Sin of Madelon Claudet*, 1932), de Edward Selwyn, ganaron el Oscar por sus respectivas interpretaciones. Otros nominados por la actuación en los primeros años del sonido incluyeron dos para Garbo y Shearer, seguidos por un segundo premio a la mejor película por el drama multiestelar *Gran Hotel*.

Cuando MGM comenzó a producir musicales y películas de época más costosos a mediados y finales de los treinta, esto se reflejó en sus siguientes éxitos en los Oscar: *Rebelión a bordo*, *El gran Ziegfeld* y uno compartido por *Lo que el viento se llevó*. Tanto Luise Rainer como Spencer Tracy establecieron un récord al ganar dos años consecutivos el premio a la actuación (luego igualado por Tom Hanks). Norma Shearer fue nominada por tres películas de época y Garbo, también, recibió sus últimas nominaciones por *Margarita Gautier* (1937) y *Ninotchka*. Garbo nunca ganó un Oscar pero recibió dos veces el galardón a la mejor actriz por parte de la crítica de Nueva Yok (por *Ana Karenina* y por *Margarita Gautier*), además de un tardío Oscar honorario en 1954. Asimismo, Margaret Sullavan nunca ganó un Oscar pero fue seleccionada como mejor actriz por la crítica de Nueva York debido a su actuación en *Three Comrades* (1938).

Los ocasionales éxitos del estudio en la comedia atrayeron premios de la Academia para Marie Dressler por *La fruta amarga* (1930), de George W. Hill, y James Stewart por *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940), de George Cukor; Judy Garland recibió un Oscar especial (juvenil) en 1939, al igual que la serie de los Hardy en 1942, «por representar el modo de vida americano», y el inglés Robert Donat recibió el premio al mejor actor en 1939 por *Adiós Mr. Chips*, de Sam Wood, que se rodó en Gran Bretaña.

El éxito de MGM con los Oscar gracias a *La señora Minniver* en 1942 superó a todas las películas previas del estudio (excepto *Lo que el viento se llevó*). Obtuvo seis de las preciadas estatuillas, incluyendo el premio a la mejor actriz para Greer Garson por su conmovedora actuación como la protagonista. (Anteriormente había sido nominada dos veces y recibiría tres nominaciones más entre 1943 y 1945, seis nominaciones en un período de siete años.) Sumado a ello, Van Heflin ganó el Oscar al mejor actor secundario por *Senda prohibida*, de Mervyn LeRoy, y el premio honorario Irving G. Thalberg fue para Sidney Franklin, que produjo las dos películas de Garson, *La señora Minniver* y la nominada al Oscar *Niebla en el pasado*, de Mervyn LeRoy, también protagonizada por Greer Garson, junto a Ronald Colman. Este premio especial fue instituido por la Academia en 1937, un año después de la muerte de Thalberg, para honrar a los productores más creativos de Hollywood; entre los productores de MGM lo recibieron Arthur Freed (1951), Lawrence Weingarten (1973), Mervyn LeRoy (1975) y Pandro S. Berman (1976).

Si bien el estudio funcionó muy bien en 1942, ese año marcó el final del liderazgo temprano de MGM en los premios, coincidiendo con el retiro o la marcha de un buen número de viejas estrellas y con una mayor expansión en la producción de films en color. Desde entonces los premios importantes que recibió el estudio fueron pocos y distanciados entre sí. Un reconocimiento algo tardío por la calidad especial de los musicales de MGM llegó en los cincuenta cuando el Oscar a la mejor película fue otorgado a *Un americano en París* y a *Gigi*, ambas dirigidas por Vincente Minnelli, que también recibió su propio Oscar por la dirección de *Gigi*. Ésta fue la única ocasión en que un director de MGM recibió un Oscar por dirigir una película de MGM. Clarence Brown había sido nominado seis veces, King Vidor cuatro (en MGM) y recibió un premio honorario en 1978. Victor Fleming, desde



Nicolas Cage en *Leaving Las Vegas*.

luego, ganó por dirigir la producción de Selznick de *Lo que el viento se llevó*, mientras que el director independiente William Wyler ganó por dos películas de MGM, *La señora Minniver* y *Ben-Hur*. Éste fue el último gran éxito del estudio en los Oscar, pero estableció un récord al obtener 11 premios en total, muchos de ellos destinados a los especialistas técnicos de MGM: el director de fotografía Robert Surtees, los directores artísticos William Horning y Edward Carfagno, el compositor Miklos Rozsa y el experto en efectos especiales A. Arnold Gillespie.

MGM siempre tuvo un rendimiento excelente en los premios técnicos y especializados, lo cual era una evidencia clara de la calidad de sus profesionales en estas áreas. Joseph Farnum y Frances Marion se encontraban entre los primeros escritores honrados por la Academia; los directores artísticos y diseñadores de vestuario del estudio ganaron unos cuantos Oscar; los directores de fotografía Joseph Ruttenberg y Robert Surtees obtuvieron tres cada uno y el experto en sonido Douglas Shearer recibió 14 nominaciones y cinco Oscar además de siete premios técnicos. En 1977 Margaret Booth recibió un Oscar especial por sus sesenta y dos años como distinguida montadora.

La gran calidad de los cortometrajes y los dibujos animados de MGM durante los treinta y los cuarenta le granjeó al estudio una gran cantidad de nominaciones al Oscar y ganadores en estas categorías. Los jóvenes directores David Miller, George Sidney y Fred Zinnemann recibieron premios por sus cortometrajes al comienzo de sus carreras, y los más premiados fueron William Hanna y Joseph Barbera. Ganaron siete Oscar por su popular *Tom y Jerry* entre 1943 y 1952, comenzando por *Yankee Doodle Mouse* (1943).

El único galardón principal de MGM en los sesenta, más sentimental que merecido, fue para Elizabeth Taylor por su actuación como prostituta de lujo en *Una mujer marcada*, de Daniel Mann, en 1960, el año en que casi muere. En años más recientes los pocos premios que obtuvo el estudio siguieron sucediéndose principalmente en las diversas categorías de actuación. En los setenta, MGM compartió tres de los premios principales a la actuación: Peter Finch, Beatrice Straight y Faye Dunaway por sus actuaciones en *Network, un mundo implacable* (1976), un violento ataque a los excesos de la televisión, coproducida por MGM y UA, y Richard Dreyfuss por *La chica del adiós* (*The Goodbye Girl*, 1977), de Herbert Ross, otra coproducción de MGM, con Warner Bros. Pero el mayor éxito del estudio en los Oscar después de *Ben-Hur* se produjo con *Hechizo de luna*, en 1987, que fue nominada a mejor película y mejor director (Norman Jewison), y por la cual Cher, Olympia Dukakis y John Patrick Shanley obtuvieron una estatuilla, respectivamente como mejor actriz, mejor actriz secundaria y mejor guión.

Thelma y Louise fue nominada a seis Oscar en 1991, incluyendo tanto a Geena Davis como a Susan Sarandon, y también al director Ridley Scott, y ganó por mejor guión original (Callie Khouri). Asimismo, los dos protagonistas, Nicolas Cage y Elisabeth Shue, fueron nominados en 1995 por *Leaving Las Vegas* (una producción de United Artists), al igual que el escritor y director Mike Figgis. Cage surgió como el único ganador principal del estudio en esa década.

Paramount

En 1916, Adolph Zukor fusionó su Famous Players Film Company con la de Jesse Lasky, y luego compró la compañía de distribución Paramount, de donde tomó su nombre la nueva compañía. Paramount creció con rapidez y pronto se convirtió en la compañía estadounidense más grande y exitosa. Si bien el estudio hizo una veloz y triunfal transición al sonido, se vio muy afectado por la caída de afluencia de público en 1931 y 1932. Barney Balaban asumió como presidente en 1936 y el estudio se recuperó de la Depresión y salió adelante en los cuarenta. No obstante, en 1949 se vio forzado a vender sus salas de exhibición, y fue sólo moderadamente exitosa en los cincuenta. Las dificultades financieras de los sesenta condujeron a que el gigantesco conglomerado Gulf+Western lo comprara en 1966. En años recientes, Paramount tuvo algunos éxitos y ganadores del Oscar.

Los comienzos de Paramount pueden remontarse a las primeras actividades de Adolph Zukor, un inmigrante húngaro que se interesó por la incipiente industria cinematográfica poco después del cambio de siglo. Invirtió en su primera sala de exhibición en Nueva York en 1903, en la misma época en que William Fox, y, al igual que Fox, abrió su primer nickelodeon un año después. Luego experimentó con una cadena de cines presentando los viajes de Hale: el público se sentaba en un pequeño vestíbulo con forma de vagón de tren y, a medida que se sucedían las películas de viajes en la pantalla, había silbatos y campanas y efectos de traqueteo para simular un viaje en tren. Zukor descubrió que sus clientes pronto se cansaron de este tipo de presentación, si bien les interesaban las películas y seguían volviendo a cada nuevo espectáculo. Así, decidió volver a los nickelodeons, luego intentó combinar el vodevil con las películas y se unió al joven empresario Marcus Loew como tesorero de su compañía, que operaba con una larga cadena de salas cinematográficas.

Tras unos años, Zukor se marchó para comenzar solo una vez más. Su nueva idea era producir (y exhibir) largometrajes adaptados de obras teatrales. «Actores famosos en obras

famosas» era el lema de la recientemente constituida Famous Players Film Company, de 1912. Entre sus asociados por esa época se encontraban el productor de Broadway Daniel Frohman, el pionero director de cine Edwin S. Porter y el joven B. P. Schulberg, que se convirtió en un productor importante y en jefe de estudio de Paramount en los años veinte.

Zukor tuvo un enorme éxito con su primer estreno en 1912, una producción francesa de cuatro rollos llamada *Reina Isabel* (*Les amours de la Réine Elisabeth*), de Louis Mercanton, y protagonizada por la célebre actriz Sarah Bernhardt. Si bien era una producción lenta y filmada en interiores, el nombre de Bernhardt fue suficiente para darle a la película una «respetabilidad» especial y contribuir a una aceptación más amplia de los largometrajes en Estados Unidos. Zukor lo continuó con sus propias producciones, como *El conde de Montecristo* (*The Count of Monte Cristo,* 1913), protagonizada por James O'Neill (padre del dramaturgo Eugene O'Neill), *El prisionero de Zenda*, con James K. Hackett, y *La mujer del vecino*, con la famosa Lillie Langtry. Las tres fueron dirigidas por Porter y se estrenaron en 1913, pero no resultaron ni siquiera un buen ejemplo de teatro filmado. Porter había hecho su nombre diez años antes con películas como *Asalto y robo de un tren* y desde entonces no se había puesto al día con los avances en filmación. Sumado a ello, no le gustaba filmar con actores. Filmaba con una cámara fija, usando decorados ostensiblemente artificiales, mientras que las célebres estrellas del teatro no tenían idea de las nuevas técnicas cinematográficas, mucho más naturalistas.

El modesto éxito de Zukor con estas incursiones iniciales refleja, por lo tanto, la atracción que sentía el público de esa época por la novedad de los largometrajes. Afortunadamente para Zukor, había contratado a Mary Pickford al mismo tiempo, no porque reconociera su talento como actriz de cine —había sido la actriz principal de Griffith en Biograph pocos años antes— sino porque en ese momento trabajaba en el teatro con *A Good Little Devil*, que él quería llevar a la pantalla. Pickford surgió como su estrella principal y aseguró la supervivencia de su nueva compañía.

Tras haber tenido que pedir un permiso especial a Motion Picture Patents Company para poder proyectar su film con Bernhardt, Zukor apoyó a Carl Laemmle y William Fox en su exitoso desafío al Trust en los tribunales. Cuando el poder del Trust y sus miembros decayó en los años posteriores, Zukor fue rápido para advertirlo y sacar ventaja de las nuevas posibilidades que así se abrían, gracias a un mercado con pocas restricciones. Ya estaba involucrado en la industria desde hacía diez años, pero con un éxito limitado. Ahora, por primera vez, era capaz de demostrar dónde residían sus verdaderos talentos. Por un período de unos veinte años, desde 1913 hasta 1932, se estableció como una figura dominante en la industria cinematográfica.

Ningún otro magnate del cine fue tan astuto, emprendedor, agresivo y ocasionalmente poco escrupuloso para erigir un imperio cinematográfico. Zukor no sólo dio un rápido paso al frente para contratar nuevas estrellas y expandir la producción, sino que perfeccionó sistemas tan controvertidos como la «venta en bloque», que obligaba a los exhibidores a aceptar las películas de mala calidad de la compañía a fin de poder obtener las películas de la popular Mary Pickford. Él arregló fusiones y compras mientras constituía la Famous Players, luego la Famous Players-Lasky y la Paramount, como las principales compañías de la industria, una corporación verticalista que comprendía la producción, la exhibición y la distribución con un alcance mundial. Ciertamente, el impacto de las actividades de Zukor fue tan amplio que muchos de los más importantes desarrollos de la industria, como el estableci-

La entrada de los estudios Paramount.

miento de First National en 1917 y de United Artists en 1919, fueron una respuesta directa y un intento de contener el creciente poder de Zukor y de su gigantesca compañía.

El primer estudio de Zukor fue un hangar adaptado en la calle West 26th en Nueva York, mientras que a finales de 1913 otra pequeña compañía de producción comenzaba su actividad. Fundada por Jesse Lasky, Samuel Goldwyn y Cecil B. DeMille, fue capaz de reunir el capital

suficiente para financiar una película, un western que costó unos 20.000 dólares y que se podía rodar principalmente en exteriores. Si bien el director DeMille y la estrella Dustin Farnum terminaron su trabajo en California y superaron el presupuesto, la película *The Squaw Man* fue un gran éxito cuando se estrenó en febrero de 1914. Un mes más tarde, Zukor también tuvo su primer gran éxito con Mary Pickford en *Tess of the Storm Country*, de John Robertson, mientras que también ese año W. W. Hodkinson creó Paramount Pictures como compañía distribuidora para proyectar las nuevas películas del Famous Players de Zukor, de la Feature Play Co. de Jesse Lasky y de otras productoras más pequeñas.

En su autobiografía, *The Public Is Never Wrong*, Zukor afirma como verdad incuestionable que «en una serie de charlas, Lasky, Goldwyn, DeMille y yo decidimos que una combinación de fuerzas sería ventajosa». La nueva compañía, fundada en 1916, fue llamada Famous Players-Lasky, con Goldwyn como presidente del consejo, DeMille como director general, Lasky como vicepresidente a cargo de la producción y Zukor como presidente. Goldwyn nunca encajó bien en esta nueva formación y pronto los abandonó para crear su propia compañía productora con los hermanos Selwyn. Zukor no perdió tiempo en consolidar su poder. Pronto compró Paramount, la compañía distribuidora, despidiendo a Hodkinson, y fusionó Famous Players-Lasky con Paramount (junto con otras compañías pequeñas) en la corporación cinematográfica más importante de Estados Unidos, y a partir de entonces conocida como Paramount.

Zukor pronto contrataba nuevas estrellas, entre ellas Fatty Arbuckle, William S. Hart y Douglas Fairbanks, y elevó la frecuencia de producción a más de 100 largometrajes al año. Al mantener este alto nivel de producción durante muchos años, el énfasis recaía más en la cantidad que en la calidad, con pocos directores de peso contratados excepto por DeMille. Maurice Tourneur y Marshall Neilan estuvieron un tiempo en el estudio y cada cual dirigió a Mary Pickford entre 1916 y 1918, pues ella insistía en trabajar con los mejores colaboradores que Paramount pudiera ofrecerle. (Ella se fue en 1918 cuando First National le ofreció el control artístico completo sobre sus películas y un importante aumento en el sueldo.)

Al combatir el creciente poder e influencia de First National, Zukor consiguió una línea de crédito de 10 millones de dólares y se embarcó en un ambicioso programa de compras de salas de cine en 1919, culminando algunos años más tarde con la adquisición de la cadena Balaban y Katz, que dominaba la región de Chicago. Así se convirtió en la piedra angular de la extensa subsidiaria cinematográfica Publix, eficazmente dirigida por Paramount, que continuó expandiéndose a finales de los veinte.

También en aquella época el estudio comenzó a dedicar más esfuerzos a mejorar la calidad de sus largometrajes y a reforzar su lista de estrellas y directores contratados. Habiendo perdido primeras estrellas como Mary Pickford, John Barrymore y Marguerite Clark, así como a Douglas Fairbanks, fue Gloria Swanson quien surgió como la principal figura femenina a principios de los veinte. Valentino llegó en 1921 y tuvo un éxito aplastante con *El caíd* (1921), de George Melford, y *Sangre y arena* (1922), de Fred Niblo, y al estudio le fue aun mejor con su western épico *La caravana de Oregón* y con *Los diez mandamientos* de DeMille, ambas estrenadas en 1923.

Si bien las ganancias alcanzaban el elevado promedio de cinco millones de dólares al año a comienzos de los veinte, Zukor fue sensible al nuevo desafío que proponía al liderazgo de Paramount la formación de MGM en 1924. En la Costa Este llamaron a Walter Wanger, que fue durante un tiempo el jefe del estudio de Long Island, con William LeBaron como pro-

ductor asociado durante 1924-1927. Zukor también comprendió que necesitaba un nuevo y fuerte jefe de estudio en Hollywood para trabajar a las órdenes de Lasky y, en 1925, trajo a B. P. Schulberg, su antiguo jefe de publicidad. Schulberg había dejado Paramount a finales de 1910 para convertirse en productor, y se lo conocía sobre todo por haber descubierto y promovido a Clara Bow. Además, la compañía había crecido hasta desbordar el estudio original en Sunset y Vine, en Hollywood, y en 1926 se mudó a un estudio más grande y mejor equipado en la calle Marathon, poco antes de que Schulberg ocupase su puesto.

El trabajo de Schulberg en los años que siguieron fue impactante. Contrató nuevos directores de la talla de Josef von Sternberg, Ernst Lubitsch, Rouben Mamoulian y William Wellman, cuya primera gran producción, *Alas*, ganó el primer Oscar a la mejor película. Schulberg también tuvo un papel esencial en la fluida transición a la filmación sonora, con una útil contribución de su eficiente y joven asistente, David O. Selznick, de quien más tarde se tendrían noticias. Si bien inicialmente se mostró reacia a incorporar el sonido, una vez que decidió hacerlo en 1928 la compañía logró la más rápida conversión de cualquier estudio de Hollywood. De este modo, un 75% de los estrenos de Paramount en 1929 fueron totalmente sonoros.

También hubo una importante transición en las estrellas. Paramount iba a la cabeza de todas las compañías en su captación de intérpretes de Broadway, gracias a la conveniente ubicación de su estudio Astoria, en Long Island (abierto en 1920), para la realización de las pruebas, los cortometrajes y unas pocas películas. *Un hombre de suerte* (*A Hole in the Wall*), protagonizada por Claudette Colbert y con Edward G. Robinson, y la primera película de los hermanos Marx, *Los cuatro cocos* (*The Cocoanuts*), fueron filmadas allí por el nuevo director Robert Florey entre 1928 y 1929. Otras importantes nuevas estrellas sonoras que firmaron contrato con el estudio en esa época fueron Fredric March, Sylvia Sidney, Marlene Dietrich, Ruth Chatterton, Maurice Chevalier y Jack Oakie.

A medida que las ganancias ascendían entre 1929 y 1930, la compañía continuó expandiéndose, adquiriendo nuevas salas cinematográficas, añadiendo una nueva división de música, invirtiendo en la cadena de radio CBS y, en general, ignorando los estragos de la Depresión, que aún no afectaba a la industria cinematográfica. Entre tanto, sin embargo, las deudas de Paramount crecieron de forma alarmante, y cuando la afluencia de público comenzó a caer en 1931 la compañía se encontró en graves problemas.

En 1932 Jesse Lasky se vio forzado a dejar el imperio que había ayudado a fundar y fue seguido al poco tiempo por Schulberg, mientras que Zukor perdió mucho poder y, con muchos esfuerzos, logró ascender al puesto de presidente del consejo. A pesar de sus intentos por recortar los gastos, la compañía no fue capaz de saldar sus deudas y se vio forzada a declararse en bancarrota a comienzos de 1933. Un par de éxitos importantes de Mae West ayudaron sin duda a la supervivencia de la compañía, y en 1935 se aprobó un proyecto para su reorganización. Al año siguiente, Barney Balaban, un experimentado empresario del área de la exhibición y uno de los directores de la cadena Balaban y Katz, fue designado presidente. Mantuvo ese puesto durante casi treinta años, hasta mediados de los sesenta.

Manny Cohen fue el ejecutivo del estudio a cargo de la producción entre 1933 y 1934, seguido por Ernst Lubitsch en 1935 y William LeBaron en 1936. (Lubitsch pronto regresó al papel que mejor le quedaba, el de director y productor.) y Frank Freeman fue asignado como vicepresidente a cargo de la producción y la dirección del estudio en 1936. Trabajó con LeBaron inicialmente, luego con el productor y compositor B. G. «Buddy» DeSylva durante 1941-1944 segui-

do por Harry Ginsburg a finales de los cuarenta. Freeman se quedó hasta los cincuenta, casi tanto como Balaban, y entre ambos controlaron la compañía durante más de veinte años.

La recuperación de Paramount continuó hasta finales de los treinta y comienzos de los cuarenta con populares westerns y películas épicas de Cecil B. DeMille y con musicales, comedias y las muy rentables series viajes por carretera protagonizadas por Bing Crosby, Bob Hope y Dorothy Lamour. Equilibrando las contribuciones creativas aportadas por los importantes escritores y directores Preston Sturges y Billy Wilder con productos más comerciales, Paramount consiguió restablecerse como uno de los principales estudios por primera vez desde comienzos de los treinta; más de una docena de años antes. El estudio ganó el Oscar a la mejor película dos años seguidos: por *Siguiendo mi camino* (1944), de Leo McCarey, y por *Días sin huella* (1945), de Billy Wilder, y registró las ganancias más espectaculares en su historia entre 1946 y 1947, que reflejaban el éxito en sus salas y la popularidad de sus películas.

Como primer blanco del Decreto de Consentimiento del gobierno, Paramount se vio obligada a deshacerse de sus salas a finales de los cuarenta, en un momento en que los ingresos por las películas estaban cayendo, y experimentó una drástica disminución de sus ganancias. El estudio tuvo algo de éxito en los cincuenta con directores consolidados como William Wyler, George Stevens y Alfred Hitchcock, que se sumaban así a los siempre fiables Wilder y DeMille, mientras que los nuevos descubrimientos incluían a Dean Martin y Jerry Lewis, Audrey Hepburn, Anthony Perkins y Elvis Presley.

En un intento por revertir la falta de público, Paramount experimentó brevemente con el 3-D en 1953, luego respondió a la exitosa introducción del Cinemascope que había hecho Fox y lanzó su propio procedimiento de VistaVision en 1954. La primera producción fue un musical con Bing Crosby y Danny Kaye, *Navidades blancas*, un gran éxito, y también se usó en la última producción espectacular de DeMille, *Los diez mandamientos* (1956). Pero otras películas en VistaVision no funcionaron bien: el procedimiento era costoso y las cámaras difíciles de maniobrar, de modo que se dejó de utilizar a finales de los cincuenta.

Si bien Paramount llevó adelante algunos experimentos primerizos con el «teatro televisión» —escenas teatrales y eventos deportivos filmados con cámaras de televisión y presentados en las salas de cine en los cuarenta—, el estudio fue lento para iniciarse en la rentable área de la producción televisiva. Las ganancias siguieron siendo pequeñas pero razonablemente regulares a lo largo de los cincuenta, mantenidas en parte gracias a la venta de algunas propiedades de la compañía. Sin embargo, las sostenidas dificultades financieras a comienzos de los sesenta, junto con una caída en la producción y en las acciones de la compañía, la hicieron susceptible de una compra. En 1966 Paramount se fusionó con Gulf+Western Industries, dirigida por Charles Bluhdorn; ésta fue una de las muchas fusiones que habrían de transformar la industria del cine en los sesenta.

Balaban y Zukor se mantuvieron en puestos honorarios y Robert Evans, un joven productor desconocido (y ex actor), fue designado nuevo vicepresidente a cargo de la producción. Dirigida por Charlie Bluhdorn, Paramount impulsó la producción cinematográfica e incrementó sustancialmente la inversión en las producciones televisivas. El estudio funcionó bastante bien a finales de los sesenta, y fue capaz de sortear los graves problemas y las enormes pérdidas que experimentó la mayoría de los estudios a comienzos de los setenta. Evans tuvo éxitos espectaculares e inesperados con *Love Story*, y con dos producciones de Francis Ford Coppola, *El padrino* y *El padrino 2.ª parte.*

Tras la marcha de Evans en 1975 para convertirse en productor independiente (estrenando sus películas a través de Paramount), la compañía continuó progresando bajo el mandato de Barry Diller y luego con Frank Mancuso, que había sido vicepresidente a cargo de la distribución y fue nombrado presidente de Paramount Pictures. Ned Tanen, que había hecho su nombre en Universal en los setenta, asumió como nuevo presidente de Paramount entre 1984 y hasta 1988. Continuó con la exitosa fórmula establecida a comienzos de los ochenta, según la cual se privilegiaban las películas de acción y aventura muchas veces protagonizadas por Eddie Murphy o Harrison Ford.

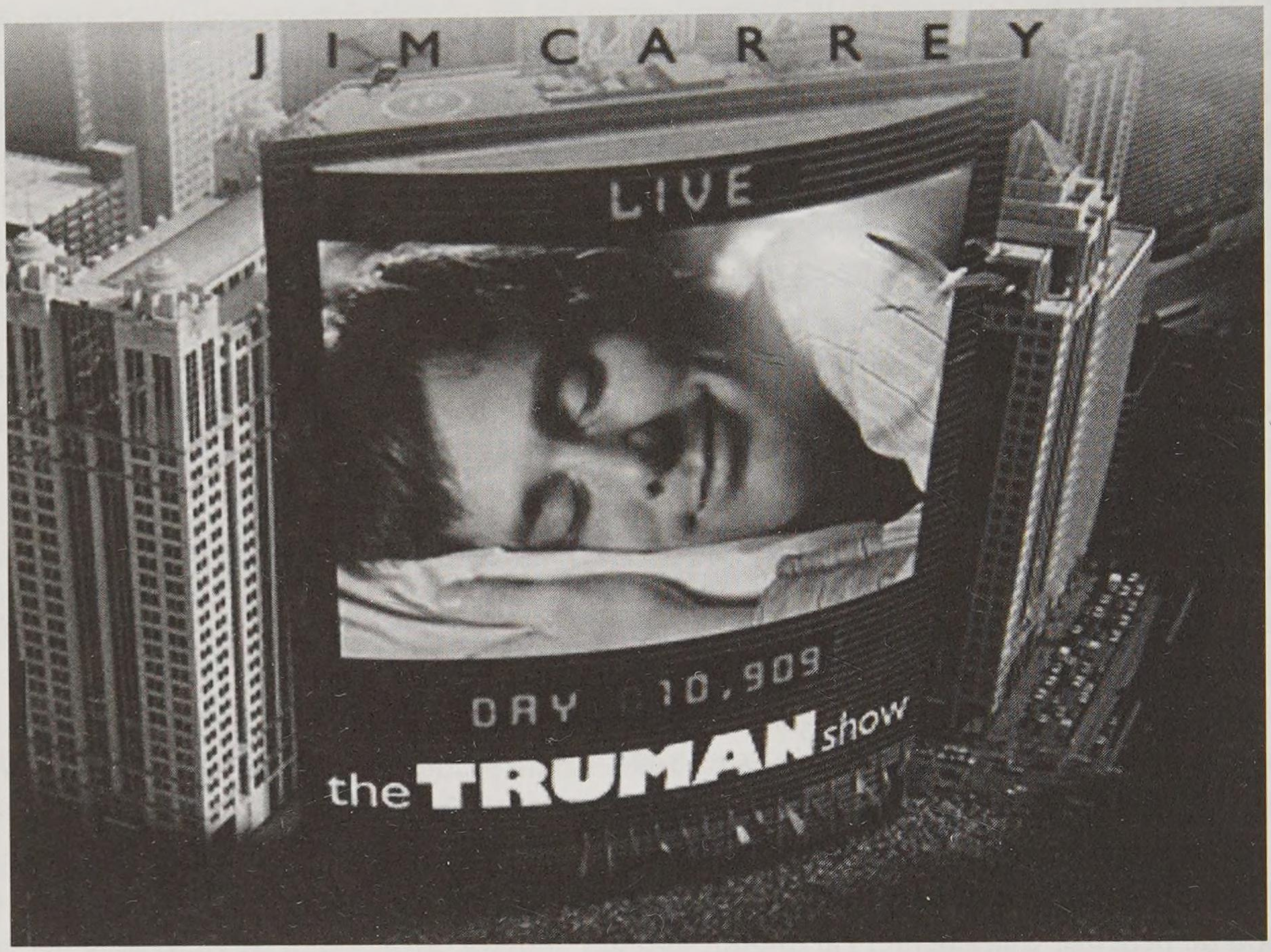
Una nueva y más modesta empresa entró en los noventa con un perfil financiero bastante seguro, y adoptó el nombre Paramount Communications, tras haber descartado el del conglomerado, Gulf+Western, que databa de los sesenta y que fue parodiado por Mel Brooks como «Engulf and Devour» («Sumerge y devora») en su *La última locura* (*Silent Movie*, 1976). La compañía planeaba concentrarse en sus actividades de entretenimiento después de haber vendido su importante grupo de servicios The Associates, en 1989, y así lograron suavizar la recesión de 1990-1991 con un aumento sustancial de efectivo gracias a su venta de 1,8 mil millones de dólares.

Como parte de su nueva imagen, el productor Stanley Jaffe fue designado como nuevo presidente de la compañía a comienzos de 1991. Como productor independiente había aportado a Paramount uno de sus mayores éxitos, *Atracción fatal* (*Fatal Attraction*), de Adrian Lyne, en 1987. Si bien el estudio había tenido bastantes superéxitos en años recientes, cuando las producciones caras y los costes de promoción se tomaron en cuenta surgió un nuevo tipo de película. Claramente, Paramount más que ningún otro estudio de Hollywood había pagado un alto precio por sus éxitos. Mientras que los ingresos continuaban ascendiendo, los beneficios alcanzaron un máximo en 1987, cayeron en 1988-1989 y siguieron declinando en 1990.

Ciertamente, Paramount fue sólo modestamente exitosa en la taquilla a comienzos de los noventa. *Ghost* fue una gran sorpresa en 1990; seguida por *La familia Addams* (*The Addams Family*), de Barry Sonnenfeld, y *Agárralo como puedas* $2^1/_2$*: El aroma del miedo* (*The Naked Gun* $2^1/_2$*: The Smell of Fear*), de Jim Abrahams en 1991; *Wayne's World. ¡Qué desparrame!* (*Wayne's World*), de Penelope Spheeris, en 1992; y *La tapadera* (*The Firm*), de Sydney Pollack, en 1993.

Al observar que los estudios rivales crecían sustancialmente en tamaño y se diversificaban gracias a las fusiones y las compras, Martin Davis, el jefe de la compañía desde 1983, buscó un socio apropiado para fusionarse a comienzos de los noventa. Pareció haber alcanzado un acuerdo para vender la compañía a Sumner Redstone de Viacom, una compañía diversificada de televisión y televisión de pago, hacia finales de 1993. Sin embargo, Barry Diller, director de la red de medios QVC y antiguo presidente del estudio Paramount, apoyado por el magnate de los medios y la televisión John C. Malone, hizo una oferta hostil que excedió la oferta inicial de Viacom. Viacom elevó su oferta, a su vez, y las ofertas y las contraofertas continuaron al año siguiente, incluyendo un fallo de los tribunales de Delaware por el cual el consejo de Paramount tuvo que considerar la oferta de Viacom por sus propios méritos.

Finalmente, Viacom logró comprar Paramount a principios de 1994 tras elevar su oferta a la elevada suma de 9,6 mil millones de dólares, y más tarde ese mismo año tuvo lugar la planeada compra de la cadena de vídeo Blockbuster por parte de Viacom. Estas dos fusiones



Póster de *El Show de Truman*.

significaron que Viacom y Paramount se convirtieron en parte de un gigantesco conglomerado de medios, manteniéndose al nivel de los otros estudios de Hollywood. La compañía cinematográfica y televisiva del estudio Paramount incluía una extensa filmoteca de 900 o más títulos y la programación televisiva de series como *Cheers, Roseanne* y *The Cosby Show.* La nueva compañía también incluía a la casa editorial Simon & Schuster, parques temáticos, televisión de pago y comunicaciones incluyendo MTV y Nickelodeon junto con la cadena de alquiler de vídeos Blockbuster.

Más tarde en 1994, la nueva compañía recibió un enorme impulso gracias al estreno de *Forrest Gump*, el mayor éxito de Paramount de mediados de los noventa, que siguió adelante en el predominio de los Oscar. El estudio tuvo otro ganador de los Oscar con *Braveheart* de Mel Gibson, al año siguiente. Los graves problemas que afrontó Blockbuster perjudicaron a la compañía en 1997, pero pronto se recuperó, impulsada por los ingresos de la espectacularmente exitosa y ganadora del Oscar *Titanic* (coproducida por Fox).

En general, Paramount se caracterizó por una política conservadora y segura en comparación con sus principales competidoras, con una aparición regular de películas exitosas, pero no éxitos colosales (aparte de *Titanic)* y tampoco ningún fracaso total. Tras la compra de Viacom y con enormes deudas pendientes, la política cambió hacia la menor cantidad posible de apuestas arriesgadas, estableciendo diversos acuerdos de cofinanciación y compartiendo la inversión y el riesgo de las películas individuales. Esto contrastaba con la anterior preferencia por cubrir todo el coste negativo de las películas por su propia cuenta. Sumado a ello, muchos proyectos prometedores fueron desarrollados durante largo tiempo

Cronología del estudio

1912 Adolph Zukor estrena *Reina Isabel* y forma su Famous Players Film Company.

1913 Jesse Lasky, Samuel Goldwyn y Cecil B. DeMille forman la Jesse L. Lasky Feature Play Company.

1914 Lasky estrena su primera producción, *The Squaw Man*, codirigida por DeMille y Oscar Apfel. W. W. Hodkinson forma una nueva compañía distribuidora llamada Paramount Pictures.

1916 Zukor arregla una fusión entre su Famous Players y la compañía de Lasky, para formar Famous Players-Lasky Corporation, luego, poco después, asume el control de Paramount. Zukor toma el puesto de presidente con Lasky como vicepresidente y DeMille como director general. Goldwyn abandona la compañía.

1919 Zukor consigue una línea de crédito de diez millones de dólares de Wall Street para financiar una adquisición importante de salas de cine.

1920 Se termina de construir un nuevo estudio en la Costa Este, en Astoria, Long Island.

1923 *La caravana de Oregón* y *Los diez mandamientos* son éxitos rotundos.

1925 El nombre de la compañía cambia de Famous Players-Lasky a Paramount-Famous-Lasky, con la recienemente extendida cadena de cines Publix como subsidiaria.

1926 Un nuevo estudio en Hollywood es completado en la calle Marathon.

1929 *Alas* gana el primer premio de la Academia a la mejor película y Emil Jannings es galardonado como mejor actor.

1930 Reflejando el importante papel que tuvieron las salas de la compañía y sus jefes ejecutivos, Barney Balaban y Sam Katz, el nombre de la compañía cambia una vez más a Paramount-Publix Corporation.

1932 Jesse Lasky es despedido de la compañía, seguido poco después por el jefe de producción B. P. Schulberg, Zukor también pierde gran parte de su poder.

1933 Incapaz de hacer frente a sus enormes deudas, Paramount-Publix se declara en bancarrota.

1935 La compañía reorganizada vuelve a surgir de la administración judicial y ahora se llama Paramount Pictures Inc.

1936 Barney Balaban es designado presidente con Y. Frank Freeman como jefe de producción y Zukor recupera algo del control como nuevo presidente del consejo.

1944 *Siguiendo mi camino* es el primer film sonoro del estudio que obtiene el Oscar a la mejor película y se lleva siete estatuillas en total.

1946 El estudio declara un récord de ganancias de 39 millones de dólares.

1949 La compañía es obligada por el Decreto de Consentimiento del gobierno a vender todas sus salas en Estados Unidos.

1954 El estudio pronto introduce su nuevo procedimiento de Vista Vision con *Navidades blancas*.

1956 Cecil B. DeMille tiene el mayor éxito de su carrera con su última película, *Los diez mandamientos*.

1966 La compañía es comprada por Gulf+Western, el conglomerado dirigido por Charles Bluhdorn. Robert Evans es designado vicepresidente a cargo de la producción.

1971 Frank Yablans es contratado como presidente de Paramount.

1972 *El padrino*, éxito de Francis Coppola, gana el Oscar a la mejor película.

1974 Coppola repite su éxito con *El padrino 2.ª parte*. Barry Diller es designado presidente del consejo.

1975 Frank Yablans se marcha seguido por Robert Evans.

1983 Muere Charles Bluhdorn, y es sucedido por Martin S. Davis como nuevo director de Gulf+Western.

1984 Barry Diller se va a Fox, y es reemplazado por Frank Mancuso con Ned Tanen como presidente.

1987 El estudio celebra su aniversario número 75.

1988 Ned Tanen renuncia.

1989 La compañía asociada es rebautizada Paramount Communications tras vender su grupo de servicios financieros, The Associates, con el objeto de concentrarse en el cine, la televisión y las actividades editoriales y de entretenimiento.

1991 El productor Stanley Jaffe es nombrado presidente y jefe ejecutivo de operaciones, seguido casi de inmediato por la renuncia de Frank Mancuso. Brandon Tartikoff es designado nuevo presidente de Paramount Pictures.

1992 Tartikoff renuncia. Sherry Lansing es designada presidenta de Paramount.

→

1993	Hacia fin de año Viacom, de Sumner Redstone, compite con QVC de Barry Diller en la batalla por el control de Paramount.
1994	A principio de año, Viacom surge como ganadora y compra Paramount por 9,6 mil millones de dólares, luego adquiere Blockbuster Entertainment, la más grande cadena de locales de vídeo en Estados Unidos, por unos 8,4 mil millones más. Redstone de inmediato designa a sus propio equipo ejecutivo encabezado por Jonathan Dolgen como nuevo presidente del consejo de Viacom Entertainment Group y Frank Biondi como presidente y director ejecutivo. Stanley Jaffe se marcha, pero Sherry Lansing se queda. *Forrest Gump* es un éxito rotundo y gana seis Oscar.
1995	*Braveheart* gana 5 Oscar incluyendo el de mejor película. Frank Biondi renuncia.
1996	La coproductora Paramount comparte con Fox el extraordinario éxito de *Titanic* en la taquilla y en los Oscar.
1999	Viacom se involucra en el acuerdo más grande cuando compra la cadena televisiva CBS por 37,3 mil millones de dólares. Redstone mantiene el puesto de presidente del consejo y director ejecutivo del recién expandido y gigantesco conglomerado, mientras que el jefe de CBS Mel Karmazin es designado presidente de la compañía y jefe principal de operaciones.

hasta que el estudio se convenció de que el guión era el correcto y de que las estrellas eran las adecuadas. Tanto *Forrest Gump* como *Novia a la fuga* (*Runaway Bride*, 1999), de Garry Marshall y protagonizada por Julia Roberts, por ejemplo, estuvieron durante años en preparación antes de que se les diera luz verde. El presupuesto más alto del estudio fue de 80 millones de dólares para *Misión imposible 2* (*Mission: Impossible II*), de John Woo, que se consideró una inversión bastante segura. Si bien finalmente costó unos 100 millones de dólares, le fue lo bastante bien como para producir ganancias.

Además de las películas de gran presupuesto, Paramount tuvo algunas producciones excéntricas y personales, desde *Agárralo como puedas* $2^1/_2$*: El aroma del miedo*, y *La familia Addams* en 1991 hasta *¿A quién ama Gilbert Grape?* (*What's Eating Gilbert Grape?*, 1993), de Lasse Hallström, o la ingeniosa sátira de los medios *El show de Truman* (*The Truman Show*, 1998), merecidamente nominada a varios Oscar, incluyendo a Peter Weir como director y a Andrew Niccol como escritor; así como *Sleepy Hollow*, la versión de *El jinete sin cabeza* de Washington Irving realizada por Tim Burton en 1999.

El gigantesco acuerdo de compra de la cadena televisiva CBS por parte de Viacom al precio de 37,3 mil millones de dólares representó otro paso en los esfuerzos de Redstone para transformar a Viacom en la compañía de medios líder en todo el mundo. Sin embargo, los ingresos recibieron un duro golpe por el declive mundial de la publicidad y la caída económica general de 2000-2001, fundamentalmente porque gran parte de los ingresos de la compañía provenían de negocios basados en la publicidad tales como la radio, la televisión de pago y los canales de televisión. El estudio cinematográfico atravesaba un período de estrechez, si bien tuvo sus éxitos con la película de Mel Gibson y Helen Hunt *En qué piensan las mujeres* (*What Women Want*, 2000), de Nancy Meyers, que funcionó particularmente bien en el mercado extranjero, y *Lara Croft: Tomb Raider* (2001), de Simon West. La compañía se recuperó en parte con un gran incremento en las ganancias en 2002, con una hoja de resultados bastante saludable, reflejando la recuperación en la publicidad, y aparentemente se veía en condiciones de seguir creciendo y hacer más adquisiciones en un futuro cercano.

Los estrenos

Desde 1917 hasta comienzos de los veinte, Paramount produjo una enorme cantidad de largometrajes de todo tipo. Una reducción en el ritmo de producción durante los años veinte permitió una mayor inversión en películas individuales de interés especial. Cecil B. DeMille tuvo éxito con una serie de comedias de pareja y con su épica *Los diez mandamientos*, mientras que hubo películas de acción notables como *Beau Geste* y *Tripoli* (*Old Ironsides*), ambas de 1926, y la película de la Primera Guerra Mundial *Alas*. En los años posteriores, el estudio fue mejor conocido por sus westerns, sus comedias y sus musicales; ciertamente, Paramount tenía una larga tradición en westerns, que había comenzado con *The Squaw Man* en 1914 y continuó durante la era sonora con Gary Cooper como estrella del estudio. Las comedias de los treinta protagonizadas por Mae West, los hermanos Marx y W. C. Fields, que a menudo incluían números musicales, aportaron así una conexión con muchos musicales protagonizados por Bing Crosby, Bob Hope y Dorothy Lamour. Paramount produjo pocas películas en el primitivo Technicolor bicrómico en los años veinte, pero fue lenta en desarrollar e interesarse por el color en los treinta, si bien tuvo un gran éxito con su primera producción, *The Trail of the Lonesome Pine* (1936). A partir de los cuarenta todas las películas de DeMille, y también algunos musicales, fueron en color, pero el número de películas en color sólo se incrementó sustancialmente en los cincuenta, impulsadas por las pantallas panorámicas y por la alta calidad del propio procedimiento de pantalla panorámica del estudio, el Vista Vision, en 1954.

La fusión de Famous Players con Lasky en 1916, que marcó el verdadero despegue del estudio, también condujo a un veloz incremento en la producción. Al año siguiente, Paramount estrenaba unas 120 películas al año, si bien muchas de ellas eran de cinco rollos, o sea de sólo 65 a 75 minutos de duración, y el estudio siguió operando a este ritmo hasta 1922.

Había un gran número de comedias, y películas dramáticas de todo tipo, alimentadas por la retahíla de estrellas contratadas que poseía el estudio. Acción, comedia o aventuras protagonizadas por Douglas Fairbanks o Jack Pickford; comedias románticas para Mary Pickford, Billie Burke y Vivian Martin; dramas románticos con Fannie Ward, Pauline Frederick, Sessue Hayakawa, Thomas Meighan y muchos otros. También había películas de época y unos pocos thrillers; y westerns a menudo protagonizados por William S. Hart, mientras que siempre había un largometraje tópico que trataba sobre algún tema de interés social. Entre las numerosas películas de dos o tres rollos se encontraban las comedias vivaces y movidas que escribía, dirigía y protagonizaba Fatty Arbuckle, muchas de ellas presentando al joven Buster Keaton, que empezó por primera vez en las películas durante 1917-1919 (con una interrupción durante el tiempo en que hizo el servicio militar).

Ciertamente, Paramount fue rápida en sacar ventaja del sentimiento patriótico que crecía en Estados Unidos en 1917, y se anticipó al ingreso del país en la guerra con una típica producción de banderas flameantes de DeMille, *La pequeña heroína* (*The Little American*) protagonizada por Mary Pickford. En la época en que Estados Unidos se involucró en la guerra en 1918, el estudio estrenaba sus esfuerzos violentamente antigermánicos como *Las garras del huno* (*The Claws of the Hun*), de Victor Schertzinger, con Charles Ray, y *The Hun Within*, de Chester Withey. Además, pagó una página entera de publicidad en *Photoplay*:

«Industrias que ganan la guerra», decía el titular, mientras que el texto afirmaba que las películas de Paramount y Artcraft convertían la pantalla en un «arma victoriosa».

Si bien el estudio continuó siendo rentable al producir enormes cantidades de largometrajes, la oficina central no era insensible a los cambios en el gusto del público y sabía que era importante producir al menos algunos auténticos «especiales» al año. Antes incluso de que terminara la guerra, los jefes de Paramount urgían a DeMille a que probara con algo nuevo, como para «alejarse del asunto del espectáculo en una o dos películas», y pasar en cambio a la era moderna con «mucho vestuario, ricos decorados y acción».

El resultado fue *Old Wives for New* (1918), la primera comedia de un nuevo género. Y más tarde ese mismo año DeMille contrató a la estrella perfecta para hacer unas películas que atraerían al público: la joven Gloria Swanson. Hicieron seis películas juntos durante 1918-1921, incluyendo *Macho y hembra* (*Male and Female*, 1919), adaptada de la obra de J. M. Barrie; *The Admirable Crichton* y *El señorito primavera* (*The Affairs of Anatole*, 1921), basada en la obra de Arthur Schnitzler, las cuales mostraban una similar aproximación ingeniosa y sofisticada al tratamiento de las relaciones maritales contemporáneas. Fueron populares entre el público y extremadamente influyentes en su momento.

El estudio comenzó a recortar su vasta cantidad de películas alrededor de 1923, el año de *La caravana de Oregón* y *Los diez mandamientos*, que demostraron las ventajas de producir pocas y mejores películas. «Pocas» aún significaba alrededor de 60 películas al año, el nivel de producción que Paramount mantuvo desde 1923 hasta 1937. Así, el joven productor David O. Selznick, que llegó al estudio a finales de los veinte, se quedó a la vez perplejo e impresionado por la habilidad de B. P. Schulberg para producir tantas películas al año. Inevitablemente, la mayoría de ellas eran películas que se adaptaban a una y otra de las diversas estrellas del estudio: comedias con Bebe Daniels, Raymond Griffith, Harold Lloyd o W. C. Fields; westerns y películas de aventuras para Gary Cooper, Jack Holt, Wallace Beery, Richard Dix o Richard Arlen; dramas hechos a la medida de Gloria Swanson, Pola Negri o Emil Jannings; y una gran cantidad de films con una temática contemporánea trillada (como las coristas, los cantantes de jazz, los deportes o el mundo del espectáculo), que eran populares y a menudo presentaban a la vivaz Clara Bow. También el uso de un decorado de *campus* universitario propiciaba a menudo una buena excusa para llenarlo con un elenco de las más jóvenes estrellas y coristas.

Como uno de los más grandes estudios de Hollywood, no sorprende que Paramount produjera pocas y costosas películas épicas como *Beau Geste*, protagonizada por Ronald Colman, *Tripoli* y *El escuadrón de hierro* (*The Rough Riders*, 1927), de Victor Fleming. Pero con su espectacular producción *Alas*, el estudio encendió todo un nuevo ciclo de películas sobre aviadores en la Primera Guerra Mundial. Asimismo, *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927), dirigida por el joven Josef von Sternberg y con guión de Ben Hecht, fue el verdadero primer film moderno de gángsters. El estudio comprendió pronto las nuevas posibilidades que se abrían con este género y lo continuó con *La ciudad del mal* (*The City Gone Wild*, 1927), de James Cruze, y *La horda* (1928), de Lewis Milestone, mientras que Sternberg demostró su capacidad en *La redada* (*The Dragnet*, 1928), protagonizada por William Powell, y *Thunderbolt* (1929), su primera película sonora. Pero ninguno de estos esfuerzos fue tan exitoso como *La ley del hampa*, y, a pesar de este éxito, el estudio perdió interés. Así, quedó para Warner Bros. la tarea de hacer suyo el género a comienzos de los treinta.

El particular interés del estudio por los westerns data de las primeras producciones de Lasky-DeMille en 1914: *The Squaw Man* y *The Virginian*, ambas protagonizadas por Dustin

Farnum, seguida por *The Call of the North*. Fue Jesse Lasky quien más apoyó la idea de convertir *La caravana de Oregón*, dirigida por James Cruze en 1922, en el primer western épico. Su espectacular éxito condujo a *North of '36* (1924), *Los jinetes del correo* (*The Pony Express*, 1925), con Cruze nuevamente en la dirección, mientras que Richard Dix protagonizó tanto *El ocaso de una raza* (*The Vanishing American*, 1925), de George B. Seitz, como *Redskin*, de Victor Schertzinger, en 1928. Finalmente la nueva versión sonora de *The Virginian* (1929), de Victor Fleming, fue diseñada para capitalizar la creciente popularidad de Gary Cooper.

Incluso Paramount abandonó el western a comienzos de los treinta. Un nuevo director (Henry Hathaway) y una nueva estrella (Randolph Scott) se hicieron su nombre en un grupo de producciones de bajo coste entre 1931 y 1933. Si bien el regreso de los westerns de calidad aún se postergó, fue nuevamente Paramount quien pronto marcó el camino. Mae West intentó entrar en el género con *No es pecado* (*Belle of Nineties*, 1934), seguida por el espléndido Charles Laughton en *Nobleza obliga* (*Ruggles of Red Gap*, 1935), ambos westerns cómicos dirigidos por Leo McCarey, y William Boyd (Hopalong Cassidy) llegado en 1935.

Pero el gran salto llegó durante 1936-1937 con producciones como *The Texas Rangers* (1936), producida y dirigida por King Vidor, y *Una nación en marcha* (*Wells Fargo*, 1937), de Frank Lloyd, y protagonizada por Joel McCrea, junto con un par de westerns musicales: Bing Crosby comenzaba a surgir como estrella principal y fue elegido para *Rhythm on the Range* (1936), de Norman Taurog, mientras que el año siguiente se estrenó *La furia del oro negro* (*High, Wide and Handsome*), de Rouben Mamoulian, interpretada por Irene Dunne, Randolph Scott y Dorothy Lamour. Al mismo tiempo, DeMille, que había regresado a Paramount en 1932, decidió abandonar por un tiempo su preferencia por las películas de época y renovar sus tempranos lazos con el western. *Buffalo Bill* (*The Plainsman*, 1936), interpretada por Gary Cooper, fue el primero de los cuatro prestigiosos westerns que DeMille filmó entre 1936 y 1947. Dramatizó el tema del ferrocarril en *Union Pacifico* (1938) mientras que tanto *Policía montada del Canadá* (1940) como *Los inconquistables* (*Unconquered*), en 1946, se hicieron en Technicolor, con Cooper como protagonista.

Entre su producción sustancial de los treinta, Paramount produjo también otro tipo de películas, algunos thrillers destacados como *La llave de cristal* (*The Glass Key*), de Frank Tuttle, protagonizada por George Raft, y *Compás de espera* (*Four Hours to Kill!*), de Mitchell Leisen, con Richard Barthelmess, ambas de 1935; dramas como *Adiós a las armas* (1932), de Frank Borzage, y *Make Way for Tomorrow* (1937), de Leo McCarey; y se hicieron muchas comedias de Ernst Lubitsch, Leo McCarey, los hermanos Marx, Mae West y W. C. Fields. Hubo unas pocas películas épicas memorables a comienzos de los treinta: DeMille mantuvo unos presupuestos bajos para filmar *La señal de la cruz* (*The Sign of the Cross*, 1932) y *Cleopatra* (1934), con Claudette Colbert, y Henry Hathaway dirigió a Gary Cooper en la excitante *Tres lanceros bengalíes* (*Lives of a Bengal Lancer*, 1934). Mientras la compañía se recuperaba de sus dificultades financieras, sin embargo, hizo un gran esfuerzo por mantenerse al mismo nivel de los otros estudios en la producción de películas de época lujosas o de acción. *Las cruzadas* (nuevamente DeMille) apareció en 1935, seguida por *El general murió al amanecer* (*The General Died at Dawn*, 1936), de Lewis Milestone, y, cuando el ritmo comenzó a acelerarse, *Almas en el mar* (*Souls at Sea*, 1937), de Henry Hathaway. El ubicuo Cecil B. dirigió *Corsarios de Florida* (*The Buccaneer*) en 1937 y *Union Pacifico* en 1938; Ronald Colman interpretó a François Villon en *Si yo fuera rey* (*If I Were King*), de Frank Lloyd; Henry Fonda luchó hasta las últimas consecuencias con George

Raft en *Lobos del norte* (*Spawn of the North*), de Henry Hathaway, ambas de 1938; los tres hermanos Geste fueron interpretados por Gary Cooper, Ray Milland y Robert Preston (con una joven Susan Hayward aportando el interés romántico) para la nueva versión de 1939 de *Beau Geste*.

Pero lo más importante de todo era la música. Paramount secundó sólo a Warner Bros. en la gran cantidad de musicales que produjo durante los primeros días del sonido, 1928-1930, tanto en sus estudios de Hollywood como en los de Long Island. (Algunas de las futuras estrellas de Paramount como Jack Benny, George Burns y Gracie Allen y Charlie Ruggles aparecieron por primera vez en unos cortometrajes musicales filmados en Astoria.) En esa época la compañía estableció una nueva división de música y contrató numerosos compositores, mientras hacía fuertes inversiones en la radio. (Durante un breve período a comienzos de los treinta, Paramount poseyó el 50% de la cadena de radio CBS.)

Durante el curso de los años treinta el estudio produjo más musicales, cortometrajes musicales y films con canciones que ninguna otra compañía, con la participación de la mayoría de sus principales directores y estrellas. Ernst Lubitsch y Rouben Mamoulian comenzaron en Paramount dirigiendo musicales y regresaron al género esporádicamente a lo largo de sus carreras. Asimismo, muchas de las películas de Sternberg y Dietrich incluyeron importantes números musicales, al igual que las de los hermanos Marx y Mae West, lo cual evidenciaba los estrechos vínculos entre las muchas comedias del estudio y sus musicales, mientras que las canciones también se introducían en muchas otras películas no musicales. Este patrón se estableció por primera vez de manera impactante con la sorprendente primera película sonora de Lubitsch en 1929, *El desfile del amor* (*The Love Parade*), protagonizada por Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald, y el memorable debut como director de Mamoulian con *Aplauso* (*Applause*), interpretada por Helen Morgan, ambas estrenadas en la misma época en que Josef von Sternberg y Marlene Dietrich filmaban *El ángel azul* (*Der blaue engel*), en Berlín.

La lista de estrellas musicales de Paramount era impresionante, y en los treinta ningún otro estudio la eclipsó, si bien MGM llegó a dominar el género en los cuarenta. Bing Crosby, Maurice Chevalier, Jeanette MacDonald, Jack Oakie y Dorothy Lamour encabezaban la lista, seguidos por Charles Buddy Rogers, George Raft, Betty Grable, Bob Hope, Martha Raye, la cantante de ópera Gladys Swarthout, una joven Mary Martin y muchos intérpretes ya olvidados, como Carl Brisson y las estrellas de la radio Joe Penner y Kate Smith. (Tras una fuerte inversión en la radio durante los treinta, Paramount hizo más que cualquier otro estudio por explotar el lazo entre las películas y la radio, contratando numerosas estrellas radiofónicas y dramatizando el vínculo en la pantalla con su popular serie de películas *Big Broadcast*.)

La totalidad de los musicales y las películas con canciones representaba un notable 40-50% de los estrenos a lo largo de los treinta y los cuarenta. Así, muchas de las estrellas del drama y de la comedia del estudio se encontraron envueltas en el extraño género musical. Carole Lombard, por ejemplo, fue elegida junto a George Raft para *Bolero* (1934), de Wesley Ruggles, y *Rumba* (1935), mientras que Claudette Colbert y Miriam Hopkins tuvieron que cantar a dúo en *El teniente seductor* (*The Smiling Lieutenant*, 1931), de Ernst Lubitsch; y Colbert demostró que esto no era una casualidad cuando interpretó el papel protagonista de *Sinfonía del corazón* (*Torch Singer*, 1933), de Alexander Hall. En su autobiografía, Dorothy Lamour cuenta cómo ella se encontraba en la mitad de rodaje de su primera película, *The*

Jungle Princess (1936), de Rolf Thiele, cuando los productores recordaron que era cantante y se apresuraron en encontrar algún número acorde con su habilidad. No hace falta agregar que, a partir de entonces, debió cantar al menos una canción en cada película.

El estudio producía tantos musicales que nunca tuvo la necesidad de depender de una sola estrella o de un equipo de música como Fox lo hacía con Shirley Temple, RKO con Astaire y Rogers o Universal con Deanna Durbin. Jeanette MacDonald formó pareja con Chevalier en tres musicales tempranos, pero esto no puede compararse con su posterior experiencia en MGM, que hizo un esfuerzo importante por explotar su asociación con Nelson Eddy. No fue sino hasta principios de los cuarenta que Paramount se acercó a una serie de musicales con sus películas de carretera. No sorprende que Paramount fuese el único estudio dirigido durante un tiempo por un director de musicales y comedias (Ernst Lubitsch), y luego por un compositor convertido en productor (B. G. Buddy DeSylva).

La producción de Paramount de unas 60 películas al año en los treinta se dividió en partes iguales entre películas principales y una amplia variedad de serie B: musicales baratos, dramas, thrillers, westerns de Zane Grey y las serie de Hopalong Cassidy. El número de estrenos cayó a finales de los treinta y quedó en 45 al año en 1940-1942, 31 entre 1943 y 1944 y siguió descendiendo al muy bajo promedio de 25 al año durante 1945-1953. El estudio dejó de producir películas B en los cuarenta y recortó la enorme cantidad de cortometrajes y dibujos animados a comienzos de los cincuenta. (Durante muchos años los dibujos fueron producidos por Dave y Max Fleischer, cuya serie de *Betty Boop* fue muy popular durante los días previos al código Hays de principios de los treinta, seguida por *Popeye el marino*.) Sumado a ello, por treinta años la compañía distribuyó *Paramount News*, «los ojos y oídos del mundo», uno de los más exitosos y populares cortometrajes de uno o dos rollos de noticias.

Paramount continuó en los cuarenta con aproximadamente la misma mezcla de siempre, y con muchas de las mismas estrellas: Gary Cooper, Ray Milland y Dorothy Lamour, así como Hope y Crosby, que siguieron hasta mediados de los cincuenta. La calidad general de la producción (drásticamente reducida) del estudio fue impulsada por la contribución de los más prestigiosos de los escritores-directores: Billy Wilder, Preston Sturges y Leo McCarey. Junto con el director contratado Mitchell Leisen, todos estaban en Paramount en los treinta. Wilder en particular contribuyó con el lado más oscuro del espectro cinematográfico mientras el estudio produjo su cuota de *film noir* presentando nuevas estrellas como Alan Ladd, acompañado en tres thrillers por Veronica Lake, y William Bendix, junto con la madura pero aún sorprendente Barbara Stanwyck.

El siempre indispensable DeMille ayudó a encender la mecha de los espectáculos bíblicos de los cincuenta con el éxito de su *Sansón y Dalila* (1949), pero la marcha de muchas estrellas y directores y el cambio al color significó que Paramount, junto con otros estudios principales, perdiera su identidad en los cincuenta. Sin embargo, destacó durante un tiempo, a pesar de su rechazo a lanzarse al Cinemascope, el SuperScope u otro Scope, concentrándose en cambio en desarrollar su propio procedimiento superior de VistaVision.

El color y la pantalla panorámica

Durante el liderazgo de Jesse Lasky, Paramount demostró interés en intentar diversas técnicas nuevas en los veinte. El estudio utilizó el nuevo Technicolor de dos bandas o bicró-

mico en una cantidad de películas entre 1923 y 1930 y fue el primer estudio principal de Hollywood que produjo un largometraje completo en Technicolor, *Wanderer of the Wasteland* (1924), de Irvin Willat, protagonizada por Jack Holt y Billie Dove. Además, el estudio lanzó un nuevo sistema de pantalla panorámica llamado Magnascope para proyectar films épicos como *North of '36* y *Tripoli* en pantalla panorámica, y un efímero procedimiento en 56 milímetros, Magnifilm, para filmar *We're in the Navy Now*, de A. Edward Sutherland, también en 1926.

En la era del cine mudo solía suceder que los directores filmaran con dos cámaras conjuntas, una para el negativo de Estados Unidos y la otra para las copias extranjeras. Así, no sorprende saber cómo se hicieron las primeras secuencias en Technicolor en un largometraje de gran producción. Como DeMille recuerda en su autobiografía, la compañía Technicolor sencillamente se le acercó con el pedido de que se les permitiera colocar su cámara junto a las cámaras en blanco y negro para filmar las escenas bíblicas de *Los diez mandamientos* en color. Él luego podría pagar por el negativo utilizado si le gustaba el resultado; si no, el experimento le saldría gratis.

El experimento fue un éxito y llevó a que se incluyeran algunas secuencias en Technicolor en numerosas producciones tanto de Paramount como de otras compañías líderes. Un largometraje completo en color era otro asunto pero, a finales de 1923, tras el exitoso estreno de *La caravana de Oregón* y *Los diez mandamientos*, Lasky accedió a darle una oportunidad. Un western de Zane Grey que debía rodarse en gran parte en exteriores fue elegido como tema más apropiado, pero diversos problemas técnicos en la filmación, el alto coste de las copias y algunas dificultades experimentadas en la proyección del film, que se llamó *Wanderer of the Wasteland*, hicieron que Paramount abandonara la idea por cinco años.

Tomándose un descanso de sus compromisos con DeMille, el director Allan Dwan se divirtió con una secuencia onírica en la comedia de Gloria Swanson *Stage Struck* (1925), en donde la heroína se ve a sí misma como Salomé y Dwan improvisa algunos efectos multicolores con la cámara de Technicolor. Asimismo, una secuencia en color en *La pelirroja*, filmada en 1927, demostró que Clara Bow realmente era pelirroja. El director Erich von Stroheim se había sentido atraído por el posible uso simbólico de los colores y experimentó con ellos con tintura a mano en *Avaricia*, de 1923. Al filmar *La marcha nupcial* en 1926, fue uno de los primeros en emplear vívidos e impactantes colores para conseguir efectos dramáticos, utilizándolos en la secuencia del día de Corpus Christi. Pero para el momento en que se estrenó la película, en octubre de 1928, no sólo el color era más común, sino que debió competir con las tempranas películas parcialmente sonoras, y tuvo poco impacto.

Otro western, *Redskin*, fue originalmente escogido en 1928 como el segundo largometraje en color de Technicolor, pero cuando el coste del film se encareció inesperadamente, se decidió que sólo las secuencias de indios serían en color, y el mundo de los blancos en blanco y negro. El resultado fue un particularmente expresivo uso del color, que contrastaba con el blanco y negro (o sepia), una década antes de que *El mago de Oz* intentara algo similar.

El temprano interés de Paramount por el color alcanzó su pico con el cambio al sonido y un nuevo auge por los musicales entre 1929 y 1930. Hubo secuencias en Technicolor en *The Dance of Life*, de John Cromwell, y *Su majestad, la girl*, ambas de 1929, de Millard Webb, también en la multiestelar extravagancia *Galas de Paramount* (*Paramount on Parade*), estrenada a comienzos de 1930. Dos musicales de 1930 —*Follow Thru*, de Lloyd Corrigan, y *El rey vaga-*

bundo (*The Vagabond King*), de Ludwig Berger— se filmaron enteramente en color, lo cual inspiró frases rimbombantes de los publicistas de Paramount: «Resplandeciente de asombroso Technicolor de principio a fin... Con las estrellas románticas favoritas de Broadway, Dennis King y Jeanette MacDonald... Sólo Paramount con recursos incomparables y dotaciones sin rival podía desplegar ante sus ojos este rutilante panorama de canción, color y romance...». Pero el interés del estudio por la filmación en color llegó a un abrupto final con la defunción del musical sonoro, y fue lento en resucitar a mediados de los treinta, cuando apareció el mejorado Technicolor de tres bandas o tricrómico.

Los otros estudios principales comenzaron a experimentar con agregados en Technicolor hacia 1933-1934, pero Walter Wanger sólo produjo la primera película de Paramount, *The Trail of the Lonesome Pine,* a finales de 1935. A diferencia de otras piezas más controladas y de estudio como *La feria de la vanidad,* de RKO, Paramount buscaba perfeccionar la filmación en exteriores y tuvo éxito. Si bien adoptó una temática anticuada, que se había trabajado lo suficiente durante la era del cine mudo, *The Trail of the Lonesome Pine* fue favorecida por su elenco (incluyendo a Sylvia Sidney y Henry Fonda) y aún se la recuerda como el primer largometraje en Technicolor rodado casi en su totalidad en exteriores.

A pesar de su éxito, Paramount fue lenta en darle continuidad y, cuando lo hizo, se concentró en un particular abanico de temas que comprendían aventuras en junglas, bosques e islas desiertas y dramas en altamar, que la diferenciaban de los demás estudios. No sorprende que Dorothy Lamour fuera la estrella principal. Ataviada solamente con un sarong, que se convirtió en su vestimenta característica, brindó un valiente servicio a Paramount en una extravagancia tras otra, todas en los mares del Sur y en Technicolor, comenzando con *Her Jungle Love* (1938) en pareja con Ray Milland, seguida por *Tifón* (*Typhoon*, 1940), de Louis King, *Aloma of the South Seas* (1941) y *Horizontes salvajes* (*Beyond the Blue Horizon*, 1942), ambas de Alfred Santell. (Las exóticas películas en color de Universal protagonizadas por María Montez claramente estaban en deuda con el legado de Lamour.)

Ray Milland también navegó por los mares del sur en *Ebb Tide* (1937) y por el Caribe con DeMille en *Piratas del mar Caribe* (*Reap the Wild Wind*, 1942); y cuando el estudio produjo la primera fantasía de terror en Technicolor (*Dr. Cyclops*, 1940), de Ernest B. Schoedsack, se ambientó en el corazón de la selva suramericana (con unos impactantes efectos especiales de Farciot Edouart). DeMille comenzó a filmar con el nuevo Technicolor en 1940 con *Policía montada del Canadá*, y gran parte de la película transcurría en lo más profundo de los bosques canadienses del Oeste. Gary Cooper era la estrella. También fue pareja de Ingrid Bergman, que nunca apareció tan encantadora en la pantalla, en *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, 1943), de Sam Wood. Fue un gran éxito, y Cooper, que protagonizó otras dos películas épicas en color de DeMille, pudo jactarse de ser la principal estrella en Technicolor del estudio.

The Shepherd of the Hills (1941), de Henry Hathaway, y *Corazones en llamas* (*The Forest Rangers*, 1942), de George Marshall, volvieron a utilizar los escenarios boscosos en la tradición de *The Trail of the Lonesome Pine*. Pero los años 1941 y 1943 fueron momentos de cambio, ya que muchos de los estudios aumentaron su producción de films en color. Para Paramount esto marcó el fin de su fase «de exteriores» y la condujo hacia unos exuberantes musicales en Technicolor, coincidiendo con un incremento similar de los musicales en MGM. *Happy Go Lucky*, de Curtis Bernhardt, estrenada por Paramount a finales de 1942, ofreció a toda una camada de estrellas del musical la primera oportunidad para encender la

pantalla con el glorioso Technicolor: Mary Martin, Betty Hutton, Dick Powell, Rudy Vallee, Eddie Bracken. Y Bing Crosby, que comenzaba a surgir como la gran estrella del estudio, hizo su tan postergado debut en color en *Dixie* (1943), de A. Edward Sutherland, junto a Dorothy Lamour en su sexto film, que aquí tuvo la oportunidad de cambiar el sarong por una falda larga del siglo XIX. Asimismo, Ginger Rogers protagonizó *Una mujer en la penumbra* (*Lady in the Dark*, 1944), de Mitchell Leisen, un musical muy elaborado y *kitsch*, que se recuerda principlamente por algunas de sus secuencias oníricas estrambóticas y por el impactante diseño de un vestido rojo y dorado cuyo escote pronunciado estaba ribeteado con piel de armiño. El mismo director, Mitchell Leisen, tuvo mejor fortuna con la película de aventuras de época *Frenchman's Creek*, también filmada en 1943, pero que se estrenó un año después. La atlética Joan Fontaine hizo de dama fanfarrona, pero en el film el villano Basil Rathbone le robó el protagonismo con su brillante papel. (La película ganó un Oscar por la dirección artística en color.)

Sin embargo, ambas películas fueron bastante costosas y perdieron dinero, de modo que a pesar de que las ganancias ascendían, Paramount se negó a incrementar su producción en color y así quedó a la zaga de sus principales rivales, MGM y Fox. Continuó manteniendo un nivel más o menos estable de tres películas al año a lo largo de la década, además de una cantidad de cortometrajes musicales de dos rollos en Technicolor, e incluso experimentó con un par de westerns de Randolph Scott filmados con el procedimiento más económico de Cinecolor. Los mayores éxitos en color fueron el musical de Bing Crosby y Fred Astaire *Cielo azul* (*Blue Skies*, 1946), de Stuart Heisler, la comedia de Bob Hope y Jane Russell *Rostro-Pálido* (*The Paleface*, 1948), de Norman Z. McLeod, y dos de DeMille, *Los inconquistables* (1947) y *Sansón y Dalila* (1949)

Cuando el estudio finalmente incrementó su producción de películas en Technicolor en los cincuenta, predominaron principalmente los westerns y las películas de acción con Alan Ladd, Charlton Heston, John Payne y Rhonda Fleming, algunos musicales menores con Bing Crosby o Betty Hutton, y las comedias de Bob Hope. Algunos directores de la envergadura de Billy Wilder, William Wyler y George Stevens preferían el blanco y negro, y muchas de las películas más interesantes y exitosas de Paramount continuaron filmándose en blanco y negro: *Un lugar en el sol*, *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*), de Billy Wilder, y *Brigada 21* (*Detective Story*), todas de 1951; *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, 1953), de William Wyler, y *Sabrina* (1954), de Billy Wilder, ambas protagonizadas por Audrey Hepburn, y *La angustia de vivir* (*The Country Girl*, 1954), de George Seaton. Pero incluso antes de la introducción del procedimiento de VistaVision de la propia Paramount hubo algunos éxitos en Technicolor: la ganadora del Oscar *El mayor espectáculo del mundo* (1952), de DeMille, *Raíces profundas* (1953), un western y el primer largometraje en color del productor y director George Stevens, y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), el primero de un memorable grupo de thrillers de Hitchcock.

Al igual que las otras compañías líderes, Paramount formó parte de los cambios que tenían lugar entre 1953 y 1954. El estudio experimentó brevemente con la filmación en 3-D, estrenando cuatro películas en 1953. Luego respondió al éxito de Fox con el Cinemascope con la introducción de su propio procedimiento de pantalla panorámica VistaVision en 1954. La proporción de largometrajes en color continuó en ascenso y, durante esa época alcanzó el nivel de alrededor de 75% del total. Una idea del veloz ritmo de desarrollo puede verse en la experiencia de Dean Martin y Jerry Lewis, la pareja principal de

comediantes del estudio. Aún hacían sus películas en blanco y negro a comienzos de 1953, pero más tarde ese mismo año filmaron su primer largo en color y 3-D, *El jinete loco* (*Money from Home*), de George Marshall, y hacia mediados de 1954 rodaron *Three Ring Circus*, de James MacTaggart, una de las primeras producciones en VistaVision.

El sistema de VistaVision utilizaba una cámara especial en la que el negativo de 35 milímetros se desplazaba horizontalmente (en lugar de verticalmente), exponiendo así una zona de aproximadamente el doble del encuadre normal de 35 milímetros (o 35 milímetros Cinemascope). Este negativo más ancho producía una imagen más nítida en la copia final y era también capaz de registrar mayor profundidad de campo que el Cinemascope o cualquier otro procedimiento anamórfico. (Paramount fue el único estudio importante que evitó totalmente filmar en Scope en los años cincuenta.)

Introducido por primera vez a través del éxito apabullante del musical de Bing Crosby y Danny Kaye *Navidades blancas* en abril de 1954 y proyectada en una pantalla panorámica de nueve metros por 17, VistaVision demostró ser igualmente efectivo para filmar tanto películas de acción a gran escala como épicas de época, entre ellas *Strategic Air Command* (1955), de Anthony Mann, *Guerra y paz* (*War and Peace*, 1956), de King Vidor, y *Los diez mandamientos*, ambas de 1956, así como películas más intimistas en blanco y negro como *Viento salvaje* (*Wild Is the Wind*, 1957), de George Cukor, y *La casamentera* (*The Matchmaker*, 1958), de Joseph Anthony. Ciertamente, el procedimiento era tan bueno que Paramount ganó unos Oscar tanto por el trabajo en color como por el blanco y negro en el primer año que lo utilizaron completamente, 1955, con *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955), de Hitchcock y con fotografía de Robert Burks, y *The Rose Tattoo*, de Daniel Mann, filmada en blanco y negro por el especialista James Wong Howe. Y el Departamento Técnico del estudio recibió un Oscar especial en 1956 por desarrollar la cámara VistaVision.

Otras películas en VistaVision de calidad hechas por Paramount incluyen el encantador musical de Fred Astaire y Audrey Hepburn *Una cara con ángel* (*Funny Face*), de Stanley Donen, y *Duelo de titanes* (*Gunfight at the OK Corral*, ambas de 1957), de John Sturges, y también *Vértigo/De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), de Hitchcock. Además, el procedimiento fue adoptado por otros estudios: Warner Bros. para el sorprendente western de John Ford *Centauros del desierto* (*The Searchers*) y MGM para el musical repleto de estrellas *Alta sociedad*. (La primera película de Bing Crosby como independiente tras largos años con Paramount.) Cuando Hitchcock filmó *Con la muerte en los talones* para MGM en 1959, llevó su cámara favorita de VistaVision (y al director de fotografía Robert Burks) junto con él.

Durante los años de auge de 1955-1957 la gran mayoría de las películas de Paramount se realizaban en VistaVision, pero el interés por el procedimiento declinó en 1958-1959 y en 1960 había sido prácticamente abandonado, más allá de unos pocos estrenos como la muy compleja pero extraordinaria *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, 1961), un western realizado y protagonizado por Marlon Brando. Siempre había sido un procedimiento costoso, ya que la cámara era aparatosa y pesada, y se podían conseguir unos resultados muy similares con los más económicos negativos mejorados y con el equipo anamórfico de Panavision. Paramount pasó a filmar un número de películas en Panavision a comienzos de los sesenta, y James Wong Howe ganó otro Oscar por su iluminación en *Hud, el más salvaje entre mil* (de 1963), de Martin Ritt, filmada en blanco y negro de Panavision. Paramount también utilizó

el Techniscope y el Technirama en algunas producciones, pero nunca tuvo mucho interés en la filmación en 70 milímetros. La compañía distribuyó las dos últimas películas épicas producidas por Samuel Bronston, que residía en España, *La caída del imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964, filmada en UltraPanavision 70), de Anthony Mann, y *El fabuloso mundo del circo* (1964), filmada en Super Technirama 70 por Henry Hathaway en Barcelona. Ambas fueron grandes fracasos.

En años más recientes, la excelente cámara VistaVision fue rescatada por George Lucas y Steven Spielberg, que, tras una adaptación, la utilizaron para realizar los efectos especiales de películas como *La guerra de las galaxias* de Lucas y la serie de Indiana Jones hecha por Paramount en los ochenta, producida por Lucas y dirigida por Spielberg.

Las finanzas

Paramount fue la más grande y rentable compañía cinematográfica estadounidense durante muchos años. Las ganancias se elevaron durante los años veinte impulsadas por éxitos que incluyeron *El Caid* (1921), *La caravana de Oregón* (1923), *Beau Geste* y diversas películas de DeMille, y por los ingresos de la cadena de salas Publix. Las ganancias alcanzaron la cima en 1930, y el colapso que siguió llevó a la bancarrota y a la reorganización de la compañía. Paramount se recuperó a finales de los treinta y le fue muy bien en los años de auge de los cuarenta, pero se vio afectada por el Decreto de Consentimiento por el cual el gobierno la obligó a vender sus lucrativas salas de cine. Las ganancias siguieron en baja durante los cincuenta y los sesenta, y el estudio fue absorbido por el conglomerado Gulf+Western en 1966. Golpeada duramente por la caída de 1969-1970, Paramount se recuperó rápidamente gracias a la ayuda de *Love Story* y *El padrino*, y continuó financieramente bien en los años que siguieron con los superéxitos como las películas de Indiana Jones, Superdetective en Hollywood *1* y 2, *Ídolos del aire* y *Ghost (Más allá del amor)*.

Debido a que produjo grandes cantidades de películas, y las distribuyó con eficacia y manteniendo los costes bajos, Paramount estaba en condiciones de obtener buenas ganancias a lo largo de sus primeros tiempos. El coste promedio de un largometraje era menor a los 100.000 dólares a finales de 1910, y se elevó a 150.000 dólares a principios de los veinte.

Es de especial interés la experiencia de Cecil B. DeMille, el principal director del estudio. Generalmente identificado por las opulentas producciones de sus últimos años, la mayor parte de sus films mudos fueron bastante económicos, incluyendo numerosos westerns y comedias que se manteían dentro del presupuesto impuesto por la oficina principal. Una lujosa película épica como *Juana de Arco* (*Joan the Woman*), una de las primeras películas filmadas tras la fusión de Famous Players con Lasky en 1916, fue una excepción. Más típica fue la nueva versión de DeMille de 1918 *The Squaw Man*, que costó 50.000 dólares, sólo un poco más que la original, su primer largo que costó unos 40.000 dólares. Las comedias modernas de DeMille, por ejemplo *Old Wives for New* y *¡A los hombres!* (*Don't Change Your Husband*), ambas de 1918, costaron unos 65-75.000 dólares, mientras que *¿Por qué cambiar de esposa?* (*Why Change Your Wife?*, 1920) costó alrededor de 130.000.

A pesar de su particular atención al coste de sus películas, era inevitable que DeMille ocasionalmente confrontara con la oficina central —representada por Zukor—, mientras que el jefe de producción Jesse Lasky quedaba atrapado entre los dos. Cuando tuvo que renovar el contrato en 1920, DeMille dejó claro que sentía mal pagado y que le deberían conceder un porcentaje mayor en los éxitos financieros de la compañía, sobre todo debido a la magnitud de su contribución: sólo dos de sus 37 películas fracasaron en la taquilla. Zukor, por su parte, no sólo se preocupaba por el alto coste de alguna de sus películas, sino que tenía el gasto añadido de mantener a todo el equipo permanente de DeMille y su unidad de producción. En ese momento, su sueldo ascendió a 6.500 dólares a la semana, mientras que el presupuesto general para las películas se fijó en 290.000 dólares, cerca del doble de otras películas de Paramount, con un 50% de participación en las ganancias netas y la posibilidad de conseguir unos presupuestos más elevados para alguna película épica. En otras palabras, en lugar de las grandes historias que le gustaba hacer, DeMille debía producir «películas comerciales más pequeñas con un gasto financiero más reducido y, si lo conseguía, con unas recompensas más inmediatas».

Ciertamente, la disputa entre DeMille y Zukor nunca se resolvió, sino que duró mientras el director se encontraba imbuido en la filmación de su más ambiciosa producción hasta el momento, *Los diez mandamientos*, en 1923. Como los costes ascendían a cerca del medio millón, Zukor expresó su alarma, pues *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, 1923), el film anterior de DeMille, había costado 400.000 dólares y era uno de los pocos fracasos del director. DeMille respondió airadamente con la oferta de comprarle a Paramount la película por un millón, y Zukor se vio obligado a ceder. *Los diez mandamientos* finalmente costó 1,4 millones de dólares, pero demostró ser el mayor éxito de DeMille hasta ese momento y obtuvo una ganancia sustancial. (Él se quedó en Paramount un año más, pero se fue a comienzos de 1925.)

Entre 1920 y 1923 las ganancias de Paramount alcanzaron el impresionante promedio de 4,5 millones de dólares al año, y a mediados de los veinte se incrementaron a 5,5 millones mientras el estudio continuaba produciendo películas populares y estrenando diversos éxitos.

Rodolfo Valentino fue contratado en 1921 y pronto aportó al estudio un enorme éxito con su primer largo, *El caíd,* que instaló su imagen en la pantalla como el gran amante. Su cuarta película en Paramount, *Sangre y arena* (1922), también fue una de las más taquilleras del estudio.

Pero el film que supuso más ganancias para Paramount en esa década y en toda la historia inicial del estudio fue un western, *La caravana de Oregón*, dirigido por James Cruze. Si bien los derechos de la novela original habían sido adquiridos como para realizar otra producción rutinaria, Jesse Lasky quiso convertirla en un film más especial. Fue presupuestada incialmente en 500.000 dólares y su coste final fue de casi 800.000, una suma inaudita para un western, pero logró tal impacto cuando se estrenó que estimuló un nuevo interés por el «western épico». [Fox contestó con *El caballo de hierro,* dirigida por John Ford al año siguiente, mientras que la secuela de la propia Paramount se llamó *North of '36*, y William S. Hart produjo *El hijo de la pradera* (*Tumbleweeds*), de King Baggott, para UA en 1925.]

Si el éxito de *Los diez mandamientos* y *La caravana de Oregón* sugirió que convenía invertir más fuertemente en producciones prestigiosas, la experiencia de Paramount a finales de los veinte demostró todo lo contrario, pues prácticamente todas sus películas de alto coste

funcionaron mal. Las que más pérdidas produjeron fueron *Tripoli*, dirigida por James Cruze a un coste de 1,5 millones de dólares, y *Las tristezas de Satán* (*The Sorrows of Satan*, 1926), un proyecto de un millón que quería dirigir DeMille pero que en cambio le fue concedido a Griffith, lo cual provocó la partida de DeMille de Paramount.

También *La marcha nupcial* de Erich von Stroheim se alargó durante el rodaje (entre 1926 y 1927), con un coste que ascendió a 1,1 millones de dólares. Tras quitarle el film al director original, lo reeditaron y lo estrenaron a finales de 1928, de modo que debió competir con las primeras películas sonoras y fracasó estrepitosamente. *Alas*, a un coste de dos millones, fue la película más costosa de la década para el estudio, y si bien funcionó bien no fue suficiente para obtener ganancias. (El Oscar a la mejor película no le fue otorgado sino hasta 1929, demasiado tarde para ayudarla con el estreno inicial.) Sólo *Beau Geste*, protagonizada por Ronald Colman, fue un éxito capaz de obtener buenas ganancias a pesar de su coste de un millón.

Sin embargo, a pesar de la falta de éxitos de importancia, las ganancias de Paramount siguieron creciendo a lo largo de los veinte, elevándose de 5,6 millones de dólares en 1926 hasta un total de 18,4 millones en 1930. Esto refleja la rentabilidad de la cadena de salas de la compañía, y su habilidad para obtener ganancias pequeñas regulares de su larga lista de largometrajes a través de una comercialización y una distribución eficientes.

Cuando llegó el colapso en 1931-1933, Paramount fue la más duramente golpeada. La compañía perdió 21 millones de dólares en 1932 y fue incapaz de saldar las deudas que había acumulado durante sus años de rápida expansión, de modo que debió declararse en bancarrota. El estudio estrenó dos de sus películas más rentables de la década en 1933, *Lady Lou* (*She Done Him Wrong*), de Lowell Sherman, y *No soy ningún ángel* (*I'm No Angel*), de Wesley Ruggles, escritas y protagonizadas por Mae West. Producidas al coste de 200.000 dólares cada una, indudablemente ayudaron a Paramount en el peor trance de su historia, si bien las ganancias se invirtieron en saldar las deudas de la compañía.

En 1935 una Paramount reorganizada luchaba para recuperar las ganancias por primera vez desde el colapso, y hacia 1936-1937 estaba bien encaminada hacia la recuperación, ayudada por los éxitos de taquilla de *The Trail of the Lonesome Pine* (1936), la primera película en Technicolor del estudio, junto con unos westerns populares como *Buffalo Bill* (1936), de DeMille, que volvió al estudio en 1932, y *Una nación en marcha* (1937), y musicales: *The Big Broadcast of 1937*, de Mitchell Leisen, y *Waikiki Wedding* (1937), de Frank Tuttle, interpretada por Bing Crosby. Si bien las ganancias volvieron a caer en 1938-1939 y toda la industria sufrió un ligero traspiés en su recuperación tras la Depresión, Paramount estaba en posición de volver a establecerse como uno de los líderes de la industria.

Las ganancias de Paramount eran altas a principios de los cuarenta y siguieron ascendiendo. Desde unos sólidos 6-3 millones de dólares en 1940, alcanzaron más de 15 millones en 1945, luego se dispararon a la espectacular cifra de 39,2 millones en 1946, sobrepasando así ampliamente las ganancias de cualquier otro estudio, incluyendo a MGM, que era líder de la industria desde comienzos de los treinta. Las salas de Paramount eran un negocio redondo y estrenaban éxitos año tras año: *Piratas del mar Caribe, Por quién doblan las campanas, Días sin huella* y un gran número de comedias y musicales protagonizados por Bing Crosby, la estrella más popular de la década.

Si bien las ganancias seguían a un promedio de 25 millones de dólares en 1947-1948, hubo una abrupta caída en 1949 cuando Paramount, el blanco principal del Decreto de

Consentimiento del gobierno, fue forzada a vender sus muy lucrativas salas cinematográficas. La compañía se recuperó en 1950, ayudada, una vez más, por el siempre eficiente DeMille cuyo *Sansón y Dalila*, estrenado a finales de 1949, demostró ser el mayor éxito del estudio en los cuarenta.

El estudio estaba nuevamente en condiciones de mantener un nivel bajo pero estable de ganancias a lo largo de los años cincuenta. Estrenó algunas películas exitosas de muchos de los principales directores-productores de Hollywood. A la cabeza, desde luego, se encontraba DeMille con la ganadora del Oscar *El mayor espectáculo del mundo* y con su última película, la espectacularmente exitosa *Los diez mandamientos*, que obtuvo unas ganancias sustanciales a pesar de que había costado 13 millones de dólares, y fue la película de producción más costosa de Paramount hasta ese momento. A DeMille lo seguía George Stevens, cuya *Raíces profundas* fue uno de los westerns más populares jamás realizados, y Alfred Hitchcock, que contribuyó con *La ventana indiscreta* y su excéntrico thriller en blanco y negro y bastante barato *Psicosis* (*Psycho*), la película más rentable de toda su carrera.

Las ganancias siguieron en niveles comparativamente bajos a lo largo de los años sesenta, cuando hubo una notable falta de éxitos de taquilla. Si bien la compañía tuvo un gran éxito con una exuberante adaptación del best-seller de Harold Robbins *Los insacia-*

Cary Grant y Mae West en *Lady Lou*.

bles (*The Carpetbaggers*, en 1964), de Edward Dmytryk, su estreno coincidió con la desastrosa recepción de *La caída del imperio romano*, que hizo tambalear el imperio del productor Samuel Bronston en España y prácticamente marcó el final del extenso reinado de Barney Balaban en Paramount. (A un coste de 20 millones de dólares y con pocas entradas vendidas, la película fue uno de los mayores fracasos de todos los tiempos, solamente comparable con *La puertas del cielo*, de UA, dieciséis años más tarde, si se tiene en cuenta la inflación.)

Beneficiándose de su rentable subsidiaria de televisión y de una cantidad de sólidos éxitos como *La extraña pareja* (*The Odd Couple*), de Gene Saks, *La semilla del diablo*, de Roman Polanski, y *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*), de Franco Zeffirelli, todas estrenadas en 1968), Paramount funcionó bastante bien a finales de los sesenta tras su fusión con el gigantesco conglomerado Gulf+Western. Naturalmente, tuvo algunos fracasos caros durante los dificíciles años 1969-1970: 1970 en particular fue un año fatídico cuando los ingresos por los 20 millones de dólares de presupuesto de *La leyenda de la ciudad sin nombre*, de Joshua Logan, los 22 millones de *Darling Lili*, de Blake Edwards, y los 11 millones de la producción *Odio en las entrañas*, de Martin Ritt, fracasaron en cubrir sus gastos. Afortunadamente, el estudio disfrutó de un éxito inesperado con *Love Story*, estrenada más tarde ese mismo año, seguida por la ganadora del Oscar *El padrino*, que ayudó a restablecer su fortuna.

Paramount continuó funcionando bien a lo largo del resto de la década, pero el gran salto se produjo en 1978. Las espectaculares ganancias de *Fiebre de sábado noche* y de *Brillantina*, ambas protagonizadas por John Travolta, y la comedia de Warren Beatty y Buck Henry *El cielo puede esperar* (*Heaven Can Wait*), impulsaron los ingresos por encima de los 80 millones de dólares por primera vez, y alcanzaron un total de 116 millones en 1979.

Las más impresionantes en los ochenta fueron las tres películas de Indiana Jones, mientras que la serie de películas de *Star Trek* también funcionaron bien, sacando partido de la popularidad de su serie de culto televisiva, que se reponía frecuentemente en los sesenta, junto con nuevas temporadas en la televisión. La sociedad entre los productores Don Simpson y Jerry Bruckheimer contribuyó con *Flashdance* (1983), de Adrian Lyne, y *Footloose* (1984), de Herbert Ross, así como *Superdetective en Hollywood* y su secuela, protagonizadas por Eddie Murphy, e *Ídolos del aire* (1986), con Tom Cruise. Y la larga lista de éxitos del estudio incluyó otros films protagonizados por Eddie Murphy como *El príncipe de Zamunda* (1988), *Entre pillos anda el juego* (*Trading Places*, 1983), ambas de John Landis, y *Límite: 48 horas* (*48 Hrs.*, 1982), de Walter Hill. Un célebre juicio durante 1990-1991 relacionado con *El príncipe de Zamunda* expuso a la luz pública alguna de las confusas operaciones contables del estudio, y al mismo tiempo las costosas producciones de *Días de trueno*, de Tony Scott y *48 horas más* (*Another 48 hours*), de Walter Hill, fueron menos taquilleras de lo esperado, mientras que una película de coste más moderado, *Ghost* (*Más allá del amor*), demostró ser la gran sorpresa del estudio ese año. Llevando a su fin los generosos acuerdos de producción con Simpson, Bruckheimer y Murphy, Paramount se dispuso a desarrollar una imagen nueva, atenta a los gastos, para los noventa, intentando mantener los presupuestos bajo control con más eficacia de lo que lo había hecho anteriormente. (Para información más reciente véase la historia actualizada del estudio.)

ÉXITOS DE TAQUILLA

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1941-1950		
La caravana de Oregon (1923)	(0,8)	3,5
Los diez mandamientos (1923)	(1,6)	2,5
El caíd (1921)		1,5
Beau Geste (1926)	(0,9)	1,5
Sangre y arena (1922)		1,3
El hombre y el monstruo (1931)		1,3
El milagro (1919)		1,0
1921-1931		
No soy ningún ángel (1933)	(0,3)	2,3
Lady Lou (1933)	(0,2)	2,2
Las cruzadas (1935)		1,7
The Trail of the Lonesome Pine (1936)	(0,6)	1,6
Una nación en marcha (1937)		1,5
Buck Benny Rides Again (1940)		1,5
Policía montada del Canadá (1940)		1,5
1941-1950		
Sansón y Dalila (1949)	(3,0)	9,0
Siguiendo mi camino (1944)	(1,0)	6,5
Por quién doblan las campanas (1943)	(2,7)	6,3
Por distintos caminos (*Welcome Stranger*) (1947)		6,1
Cielo azul (1946)	(3,0)	5,7
Los inconquistables (1947)		5,3
Road to Utopia (1944)		4,5
Camino de Rio (*Road to Rio*) (1947)		4,5
Rostro-Pálido (1948)		4,5
Revolución en alta mar (*Two Years Before the Mast*) (1946)		4,4
Días sin huella (1945)	(1,1)	4,3
Piratas del mar Caribe (1942)		4,0
El vals del emperador (*The Emperor Waltz*) (1948)		4,0
1951-1960		
Los diez mandamientos (1956)	(13,0)	34,2
El mayor espectáculo del mundo (1952)		12,8
Navidades blancas (1954)		12,0
Psicosis (1960)	(0,8)	9,1
Raíces profundas (1953)		8,0
La angustia de vivir (1954)		6,5
Guerra y paz (1956)	(5,5)	6,3
Strategic Air Command (1955)		6,0

→

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
La ventana indiscreta (1954)	(2,0)	5,3
1961-1970		
Love Story (1970)	(3,0)	50,0
La extraña pareja (1968)		20,0
Los insaciables (1964)		15,5
La semilla del diablo (1968)	(2,3)	15,0
Romeo y Julieta (1968)	(1,5)	14,5
La leyenda de la ciudad sin nombre (1969)	(20,0)	14,5
Valor de ley (*True Grit*) (1969)		14,3
Trampa-22 (*Catch-22*) (1970)	(10,0)	12,3
Complicidad sexual (*Goodbye Columbus*) (1969)	(1,5)	10,5
Descalzos por el parque (*Barefoot in the Park*) (1967)		9,0
1971-1980		
Brillantina (1978)	(6,0)	96,8
El padrino (1972)	(6,0)	86,8
Fiebre del sábado noche (1977)	(3,2)	74,1
Star Trek: La película	(42,0)	56,0
El cielo puede esperar (1978)		49,4
Aterriza como puedas (*Airplane*) (1980)	(3,5)	40,6
King Kong (co-prod) (1976)	(24,0)	36,9
El padrino 2.ª parte (1974)	(13,0)	30,7
Como humo se va (*Up in Smoke*) (1978)		28,3
Juego peligroso (*Foul Play*) (1978)		27,5
Los picarones (*The Bad News Bears*) 1976)		24,9
Popeye (co-prod.) (1980)	(20,0)	24,6
Cowboy de ciudad (*Urban Cowboy*) (1980)		23,8
Gente corriente (1980)		23,1
Rompehuesos (*The Longest Yard*) (1974)		23,0
1981-1990		
En busca del arca perdida (*Raiders of the Lost Ark*) (1981)	(22,0)	116,0
Indiana Jones y la última cruzada (*Indiana Jones and the Last Cruzade*) (1989)	(36,0)	115,0
Indiana Jones y el templo maldito (*Indiana Jones and the Temple of Doom*) (1984)	(27,0)	109,0
Superdetective en Hollywood (1984)	(14,0)	108,0
Ghost (Más allá del amor) (1990)	(22,0)	98,2
Superdetective en Hollywood II (1987)	(28,0)	80,9
Ídolos del aire (1986)	(14,0)	79,4
Cocodrilo Dundee (1986)	(6,0)	70,2
Atracción Fatal (1987)	(14,0)	70,0
El príncipe de Zamunda (1988)	(40,0)	63,1

Título	**Coste (en millones)**	**Beneficios norteamericanos (en millones)**
La caza del Octubre Rojo (1990)	(35,0)	58,5
Cocodrilo Dundee II (1988)	(15,0)	
Misión: Salvar la Tierra (*Star Trek IV: The Voyage Home*) (1986)	(23,0)	56,8
Oficial y caballero (*An Officer and a Gentleman*) (1982)	(7,5)	55,2
La fuerza del cariño (1983)		50,3
Entre pillos anda el juego (1983)		40,6
48 horas más (1990)	(40,0)	40,1
Star Trek II: La ira de Khan (*Star Trek II: The Wrath of Kahn*) (1982)		40,6
Días de trueno (1990)	(40,0)	40,0
El chico de oro (*The Golden Child*) (1986)	(25,0)	39,7
En busca de Spock (*Star Trek III: The Search for Spock*) (1984)	(16,0)	39,0
Los intocables de Elliot Ness (*The Untouchables*) (1987)	(30,0)	36,2
Flashdance (1983)		34,2
Agárralo como puedas (*The Naked Gun*) (1988)	(14,5)	34,4
Footloose (1984)		34,0
1991-1997		
Forrest Gump (1994)	(55,0)	156,0
Misión imposible (*Mission: Impossible*) (1996)	(75,0)	93,1
La tapadera (1993)		77,0
La familia Addams (1991	(30,0)	56,2
Peligro inminente (*Clear and Present Danger*) (1994)	(65,0)	54,1
Wayne's World. ¡Qué desparrame! (1992)		54,0
Cara a cara (*Face/Off*) (1997)		51,5
Una proposición indecente (*Indecent Proposal*) (1993)		50,8
El club de las primeras esposas (*The First Wive's Club*) (1996)		44,6
Agárralo como puedas $2^1/_2$: El aroma del miedo (1991)	(23,0)	44,2
1997-2002 **Total bruto en Norteamérica**		
Titanic (1997) (co-prod con Fox)	(200,0)	601,1
Misión imposible 2 (2000)	(100,0)	215,5
En qué piensan las mujeres (2000)		183,4
Novia a la fuga (1999)		152,6
Deep Impact (1998) (co-prod DreamWorks)		141,2
Lara Croft: Tomb Raider (2001)		131,3
El show de Truman (1998)		125,6
Pánico nuclear (*The Sum of All Fear*) (2002)		118,5
Doble traición (*Double Jeopardy*) (1999)		116,7
Cara a cara (1997)		112,3
La hija del general (*The General's Daughter*) (1999)		102,7
Sleepy Hollow (1999)		101,1
Vanilla Sky (2001)		100,6
Aventura en pañales (*The Rugrats Movie*) (1998)		100,5

El príncipe de Zamunda

Balance de gastos (de principios de los noventa), o cómo un supuesto éxito terminó perdiendo dinero

Beneficios brutos	**(en millones de dólares)**
Beneficios en Estados Unidos (de un bruto por entradas de 125,3)	63,1
Beneficios extranjeros (de un bruto por entradas de 138,3)	43,7
Beneficios en Canadá y Reino Unido	14,9
Total de beneficios	121,7
Otros ingresos	
Televisión por cable en Estados Unidos	13,0
Canadá	0,4
Banda de sonido	0,7
Acuerdo de publicación del libro	0,1
Otros	0,1
Total	14,3
Total bruto de entradas	136,0
Menos comisión por distribución de Paramount (30% de Norteamérica, 35% de Reino Unido, 40% de los demás países)	-42,3
Balance	93,7
Menores gastos de distribución	
Publicidad en Estados Unidos	15,8
En el exterior	8,3
	24,1
Otros gastos de distribución	12,2
Coste de las copias: 2.000 copias para EE.UU.	3,2
Copias extranjeras	2,2
Embarque y seguros	0,6
Costes de doblaje	0,5
Total	6,5
Otros gastos	2,5
Impuestos	1,3
Sindicatos, pensiones, etc.	1,7
Adeudos de MPAA	0,1
Copias «censuradas»	0,1
Total	4,1
Gasto total de distribución	46,9
Entradas netas ($93,7 - $46,9)	46,8
Menores:	
Intereses por coste negativo	6,4
Coste negativo directo	40,0
Bruto de pagos de participación a Eddie Murphy y John Landis	11,0
Gastos generales del estudio (15% de 51)	7,5
Costes totales de producción	64,9
Ganancias netas (pérdidas)	(18,1)

Las estrellas

Paramount tuvo un papel importante en el desarrollo y la explotación del sistema de estrellas en los primeros años. Mary Pickford fue la primera «superestrella» del estudio en la década de 1910, seguida por una igualmente jovial Gloria Swanson. Otras principales estrellas del cine mudo de Paramount incluían al actor de westerns William S. Hart, al ídolo romántico Rodolfo Valentino y a la *flapper* de los años veinte Clara Bow, así como al comediante Fatty Arbuckle y al guapo protagonista Wallace Reid, cuyas carreras terminaron por igual en un escándalo. Con la llegada del sonido el estudio fue muy exitoso al contratar una variada selección de actores procedentes del teatro, incluyendo a Claudette Colbert, Fredric March, Sylvia Sidney, Marlene Dietrich y los hermanos Marx. En esa época, Gary Cooper comenzó a establecerse como actor principal, seguido por Cary Grant, Ray Milland y Fred MacMurray. Muchos de los importantes recién llegados en los treinta eran estrellas del musical o la comedia, como Mae West, Bob Hope, Dorothy Lamour y sobre todo Bing Crosby, la estrella más exitosa y duradera de Paramount. Los recios Alan Ladd y William Bendix surgieron en los cuarenta, seguidos por Charlton Heston y Audrey Hepburn en los cincuenta, junto con dos favoritos de Hitchcock, Grace Kelly y James Stewart. Pero el equipo de comedia formado por Dean Martin y Jerry Lewis fue el más popular durante un tiempo.

Cuando decidió montar su propia compañía productora en 1912, Adolph Zukor reconoció la importancia de las estrellas para tener éxito en su nueva empresa. «Actores famosos en obras famosas» era el lema, pero cometió un grave error: las estrellas teatrales consolidadas que aparecieron en sus primeras películas, en muchos casos, ya habían pasado de moda y se veían aún más viejas en las películas. Además, eran exponentes de un estilo de actuación teatral que no se correspondía con las exigencias de la pantalla. Afortunadamente, el grupo de actores teatrales de Zukor incluía a John Barrymore y Marguerite Clark, que lograron adaptarse al nuevo medio, y la muy exitosa Mary Pickford, ya una experimentada actriz cinematográfica.

La veinteañera Pickford surgió como la principal estrella del estudio, cuyas películas resultaron muy populares y ayudaron a la compañía a sobrevivir. Contratada en 1913 con un sueldo de 500 dólares a la semana, en el período de un año se había duplicado a 1.000 dólares y para finales de 1914 volvía a duplicarse. No le llevó mucho tiempo a Mary y a su madre descubrir que Zukor utilizaba las películas de su hija para vender otras mucho menos atractivas. En 1916, Charlie Chaplin, la única estrella cuyo poder de atracción podía rivalizar con el de Mary, firmó con Mutual por 10.000 dólares a la semana, y Pickford fue rápida en señalarle a Zukor que Chaplin aún hacía películas de dos rollos mientras que ella aparecía en largometrajes. Como resultado, Zukor debió equiparar su sueldo al de Chaplin, y se creó la Mary Pickford Motion Picture Company gracias a los ingresos divididos en partes iguales entre la estrella y su jefe. También una nueva compañía de estrenos llamada Artcraft manejaría sus películas, junto con otros «especiales» de Paramount, para así distinguirlas del resto de los productos más convencionales.

Bajo los términos de este nuevo acuerdo, Pickford estuvo en condiciones de ejercitar un mayor grado de control sobre sus películas, como ninguna otra estrella de la época excepto Chaplin. Ella trabajó sólo con los mejores directores de Paramount y apareció en, al menos, cinco largometrajes al año. (En 1915 hizo ocho.) A la edad de veintitrés años, Mary Pickford

se había establecido como la mujer más poderosa en la industria cinematográfica. No sólo era una actriz y una comediante de talento, sino además una lúcida empresaria y una inteligente productora que colaboró estrechamente en todos los aspectos de sus producciones. [Esto se pudo observar cuando ella dejó Paramount a finales de 1918 para pasar a First National, donde obtuvo un control artístico total sobre sus películas, antes de ayudar a fundar y dirigir la United Artists (UA) desde 1919 en adelante.]

Cuando Zukor se fusionó con Lasky en 1916, inmediatamente obtuvo también algunos de los actores principales, incluyendo a Wallace Reid, Thomas Meighan y la cantante de ópera Geraldine Farrar. En rápida expansión, la compañía comenzó a contratar más estrellas para poblar su enorme cantidad de estrenos. Tan sólo en 1917 los nuevos contratados incluyeron a Douglas Fairbanks, Fatty Arbuckle, Elsie Ferguson y William S. Hart, mientras que la marcha de Mary Pickford en 1918 coincidió con la contratación de la menuda Gloria Swanson. Ella no tardó en convertirse en la nueva estrella principal del estudio y en la actriz favorita de Cecil B. DeMille. (Hicieron seis películas juntos mientras ella recibía el ridículo sueldo de 150 dólares a la semana, incrementado a 250 dólares; sólo cuando amenazó con irse se lo aumentaron finalmente a 2.500 dólares en 1921, reflejando el verdadero valor que tenía para la compañía.) Un golpe maestro en 1921 fue la contratación de Rodolfo Valentino, que estaba insatisfecho con el trato que le daban en Metro y que siguió haciendo algunas de sus más populares películas para Paramount.

Como el único estudio más grande, y con muchos actores principales contratados, Paramount tuvo un papel importante en el desarrollo y la explotación del sistema de estrellas, pero también sufrió graves reveses. El estudio se vio envuelto en tres de los mayores escándalos que sacudieron a la comunidad de Hollywood entre 1921 y 1922, lo que a Paramount le costó dos estrellas y un director, y llevó a la designación de Will Hays como director del MPPDA (la Motion Picture Producers and Distributors of America) para ayudar a mejorar la imagen de la industria fílmica. (Más tarde conocida como la «oficina Hays», comenzó en los treinta administrando el infausto Código de Producción de leyes de censura cinematográfica.)

El escándalo más sonado fue el de Fatty Arbuckle. Se lo acusó de causar la muerte de una joven actriz, en circunstancias misteriosas, durante una fiesta salvaje en 1921. Si bien Arbuckle fue finalmente sobreseído, su carrera quedó arruinada y el estilo de vida de muchas estrellas quedó expuesto al ojo público por primera vez. (Jesse Lasky inicialmente insistió en que Paramount continuara estrenando películas de Arbuckle, pero tuvo que ceder debido a la presión de Hollywood, y también del público.)

A finales de 1922 corrió la noticia de que Wallace Reid, el alto, atractivo e intrínsecamente estadounidense actor principal de Paramount, era adicto a las drogas. Murió en un sanatorio privado a comienzos de 1923 a la edad de treinta y dos años. Pero lo más extraño fue el asesinato sin resolver del principal director de Paramount, William Desmond Taylor. Después de tan sólo diez años desde que MGM fuera forzada a verse cara a cara con el suicidio del productor Paul Bern, el marido de la superestrella Jean Harlow, Paramount demostró el gran poder que esgrimían los estudios principales. Le dio a MGM una invalorable lección sobre cómo montar un encubrimiento. Los representantes de Paramount estaban en la escena del crimen antes que la policía, ocultando con éxito la homosexualidad de Taylor, y colocando pruebas de que era un hombre de compañías femeninas promiscuas para crear un escándalo mucho más «aceptable». Mary Miles Minter, la estrella juvenil del estudio, y la comediante Mabel Normand fueron acusadas de acompañar a Taylor y sus carreras termina-

ron. (Un libro reciente, basado en la investigación del caso en los sesenta que hizo el veterano director King Vidor, concluye que la dominante madre de Minter disparó a Taylor.)

Confrontada por la nueva e impresionante nómina de estrellas de MGM en 1924, Paramount inicialmente fracasó al aceptar el desafío, contratando pocos nombres de peso para la compañía, e incluso perdiendo algunos. William S. Hart, cerca del final de su carrera, se marchó a UA en 1925 y Gloria Swanson pronto lo siguió. Pero estas partidas estaban compensadas por el hecho de que B. P. Schulberg había llevado a Clara Bow consigo a Paramount. Ella se volvió enormemente popular, personificando en la pantalla al tipo de joven bailarina de los

Los directores de Paramount Billy Wilder y William Wyler con Audrey Hepburn en el rodaje de *Sabrina*.

Las estrellas

Albert, Eddie 1952-55
Andrews, Dana 1964-65
Arbuckle, Fatty 1917-21
Arlen, Richard 1925-34
Arnold, Edward 1933-34, 1937
Arthur, Jean 1928-31
Astor, Mary 1923-24
Ayres, Lew 1936-37
Bancroft, George 1925-36
Bankhead, Tallulah 1931-32
Barrie, Wendy 1935
Barrymore, John (Famous Players) 1914-16, 1916-20, 1937-38
Barrymore, Lionel 1922
Baxter, Warner 1921, 1924-27
Beery, Wallace 1925-29
Bel Geddes, Barbara 1959
Bendix, William 1942-43, 1946-47, 1949
Bennett, Enid 1918-20
Bennett, Joan 1934-36
Benny, Jack 1935-40
Bickford, Charles 1933, 1936-37
Blue, Monte (Artcraft) 1917-18, 1918-20
Bogart, Humphrey 1955
Boland, Mary 1931-36, 1938-39
Booth, Shirley (Wallis) 1952-53, 1958
Bow, Clara 1925-31
Boyd, William 1920-22, 1930-31, 1935-41
Bracken, Eddie 1940-46
Brady, Scott (Lyles) 1967
Brendel, El 1926-27
Brent, Evelyn 1926-30, 1936-37
Brian, Mary 1925-30, 1935-36
Britton, Barbara 1941-45
Bronson, Betty 1922-27
Brook, Clive 1926-32
Brooks, Louise 1925-28
Bruce, Virginia 1929-30
Burke, Billie 1917-21
Burns, George y Allen, Gracie 1932-38
Cameron, Rod 1940-43
Canova, Judy 1937
Carey, MacDonald 1942-50
Carradine, John 1932-33
Carroll, Madeleine 1935-36, 1938-41
Carroll, Nancy 1928-33
Carson, Jack 1940
Caulfield, Joan 1945-49
Chaney, Lon, Sr. 1919
Chatterton, Ruth 1928-31
Chevalier, Maurice 1929-33
Clark, Marguerite (Famous Players) 1914-16, 1916-20
Clift, Montgomery 1949-51
Colbert, Claudette 1928-35, 1937-39, 1941-43
Colman, Ronald 1938-39
Compson, Betty 1921-25
Coogan, Jackie 1930-31
Cooper, Gary 1927-40, 1942-44
Cortez, Ricardo 1923-27
Crabbe, Buster 1933-39
Crawford, Broderick 1938-39
Crosby, Bing 1931-55
Dahl, Arlene 1952-53
Dana, Viola 1924
Daniels, Bebe 1919-28
Darwell, Jane 1930-32
Davies, Marion 1919-22
De Carlo, Yvonne 1942-44
Dee, Frances 1930-33, 1937-38
De Havilland, Olivia 1946
Dempster, Carol (Griffith) 1918-19, 1925-26
Denny, Reginald 1937-39
Derek, John 1956-59
Dietrich, Marlene 1929-35, 1947
Dix, Richard 1923-29, 1940-41
Donlevy, Brian (Lyles) 1941-42, 1945-46, 1966-68
Douglas, Kirk 1951
Dove, Billie 1924-25
Drew, Ellen 1936-42
Errol, Leon 1930-34
Fairbanks, Douglas, Sr. 1917-19
Fairbanks, Douglas, Jr. 1923-25, 1939-40
Farmer, Frances 1935-38, 1941
Ferguson, Elsie 1917-22
Fields, W. C. 1925-28, 1931-37
Fitzgerald, Barry 1944-51
Fleming, Rhonda 1948-51, 1957
Foch, Nina 1955
Fonda, Henry 1935-36
Fontaine, Joan 1950-51
Ford, Harrison 1918-19, 1922, 1925
Foster, Preston 1929-31, 1939-40
Foster, Susanna 1939-42
Francis, Kay 1929-31
Frederick, Pauline (Famous Players) 1915-16, 1916-19
Freeman, Mona 1943-44, 1947-52
Gable, Clark 1958-59
Gaynor, Mitzi 1955-57
Gifford, Frances 1941-42
Gilbert, John 1920
Gish, Dorothy 1918-21
Gish, Lillian (Griffith/Artcraft) 1918-19
Goddard, Paulette 1939-48
Goudal, Jetta 1924-25
Grable, Betty 1937-39
Grant, Cary 1931-36
Graves, Ralph 1919
Hall, James 1926-30
Harlow, Jean 1928-29
Hart, William S. (Hart) 1917-24
Harvey, Laurence (Wallis) 1960-64
Havoc, June 1949
Hayden, Sterling 1940-41, 1946-51
Hayward, Susan 1939-42
Heflin, Van 1959-60
Hendrix, Wanda 1946-49
Hepburn, Audrey 1952-56
Heston, Charlton 1950-56
Holden, William 1939-42, 1947-57
Holmes, Phillips 1928-32
Holt, Jack 1917-26, 1928
Hope, Bob 1937-57
Hopkins, Miriam 1930-34, 1949-50

Horton, Edward Everett 1923-25, 1932-33, 1937
Hunt, Marsha 1935-37
Hussey, Ruth 1949-51
Huston, Walter 1929
Hutton, Betty 1941-52
Jannings, Emil 1927-30
Jones, Allan 1939
Joy, Leatrice 1921-24
Joyce, Alice 1925-26
Karns, Roscoe 1927-28, 1932-38
Kaye, Danny 1953-55
Keaton, Buster 1917-19
Kelly, Grace 1954-55
Kerry, Norman 1920-22
Keyes, Evelyn 1937-39
Ladd, Alan 1942-53
Lake, Veronica 1940-48
Lamarr, Hedy 1949-51
Lamour, Dorothy 1936-47, 1951-52
Lancaster, Burt 1955-56
Landi, Elissa 1934
La Rocque, Rod 1923-25
Laughton, Charles 1931-34
Lee, Lila 1918-23
Lewis, Jerry 1949-65
Lloyd, Harold 1926-32
Lombard, Carole 1930-37
Loren, Sofia 1957-60
Love, Bessie 1925
Lowe, Edmund 1932-33
Lukas, Paul 1928-32
Lund, John 1945-51
Lupino, Ida 1933-36
Lynn, Diana 1942-47, 1949-50
MacDonald, Jeanette 1929-30, 1932
MacLaine, Shirley 1955, 1958
MacMurray, Fred 1934-44
Macready, George 1948
Main, Marjorie 1932-34
March, Fredric 1928-33
Marshall, Herbert 1932-33
Martin, Dean 1949-56
Martin, Mary 1939-43
Marvin, Lee 1961-62
Marx Brothers, The 1929-33
McAvoy, May 1921-23
McCoy, Tim 1922-24
McCrea, Joel 1941-45
McLaglen, Victor 1933-34
Meighan, Thomas (Lasky) 1915-16, 1916-28
Menjou, Adolphe 1921-29
Milland, Ray 1933-48
Minter, Mary Miles 1919-22
Moore, Constance 1940-41
Moreno, Antonio 1923-24
Morgan, Dennis 1938
Morgan, Frank 1930
Morley, Karen 1937
Morris, Chester 1942-43
Murray Mae 1916-17, 1920
Nagel, Conrad 1920-23
Naldi, Nita 1920-25
Negri, Pola 1923-28
Nolan, Lloyd 1936-39
O'Brien, George 1923
O'Connor, Donald 1938-39, 1955-56
Oakie, Jack 1928-36
Oland, Warner 1929-31
Oliver, Edna May 1923-25
Paige, Robert 1939-40
Patrick, Gail 1932-39
Perkins, Anthony 1956-58
Pickford, Mary (Famous Players) 1913-16, 1916-18
Pitts, ZaSu 1917, 1922, 1927-28, 1930, 1934
Powell, Dick 1940, 1942-43
Powell, William 1924-31
Presley, Elvis 1957-60, 1962-63
Preston, Robert 1938-42, 1947
Quinn, Anthony 1936-40, 1957-60
Raft, George 1931-38
Ralston, Esther 1924-29
Ray, Charles 1918-20
Raye, Martha 1936-39
Reagan, Ronald 1951
Reid, Wallace (Lasky) 1915-16, 1916-22
Ritter, Thelma 1954-55
Roberts, Theodore (Lasky) 1915-16, 1916-26
Rogers, Charles «Buddy» 1926-30
Rogers, Ginger 1930, 1942-43
Ruggles, Charlie 1929-37, 1939-40
Russell, Gail 1942-48
Ryan, Robert 1940
Scott, Lizabeth 1945-47, 1949-50
Scott, Randolph 1932-38
Sheridan, Ann 1934-35
Sidney, Sylvia 1930-35, 1938
Sills, Milton 1920-22
Skipworth, Alison 1932-34
Sondergaard, Gale 1939
Stanwyck, Barbara 1938-40, 1945-46, 1948-50
Stewart, James 1953-54
Swanson, Gloria 1918-26
Sweet, Blanche (Lasky) 1915-16, 1916-17
Tamiroff, Akim 1935-43
Terry, Alice 1919
Tone, Franchot 1943-44
Tracy, Lee 1934-35
Valentino, Rodolfo 1921-25
Vallee, Rudy 1942
West, Mae 1932-37
William, Warren 1936-37
Wray, Fay 1927-31
Young, Roland 1931-34

años veinte conocidas como *flappers*, en películas como *Ello* (*It*, 1927), de Clarence Badger, y *La loca orgía* (*The Wild Party*, 1929), de Dorothy Arzner. Sumado a ello, el estudio contrató al importante comediante independiente Harold Lloyd en 1926. El célebre actor alemán Emil Jannings llegó en 1927, al igual que el joven e inexperto Gary Cooper, que fue contratado por 175 dólares a la semana y se convirtió en uno de los principales hallazgos de los treinta.

El ritmo de llegadas y partidas se aceleró en los años posteriores. Con el paso al sonido, Paramount experimentó un cambio muy importante en sus estrellas, que ningún otro estudio pudo emular. (En MGM, su rival principal, casi todas las estrellas hicieron la transición a las películas sonoras con poca dificultad.) Entre las estrellas mudas que dejaron Paramount (en 1928) se encontraban Pola Negri, Thomas Meighan y Louise Brooks, que escribió sobre esa época muchos años más tarde. Según ella, los jefes del estudio vieron esto como «una espléndida oportunidad para cancelar contratos, rebajar sueldos y domar a las estrellas». (Emil Jannings, cuyo fuerte acento alemán era un riesgo, se fue en 1930, seguido por Clara Bow, que nunca fue capaz de deshacerse de su imagen de bailarina de los veinte.)

En realidad, el estudio funcionó muy bien. La lista de nuevas adquisiciones de estrellas durante 1928-1931 es por cierto impresionante. Muchas de ellas fueron contratadas desde los teatros de Broadway y aportaron a Paramount lo que quizá sea la nómina más fuerte de actores contratados de la historia. Estaba bien compensada, además, entre los hombres y las mujeres, las estrellas dramáticas y los talentos del musical o la comedia, las figuras glamorosas y sofisticadas y las personalidades más naturales y sensatas.

Lleno de problemas financieros a lo largo de la mayor parte de los años treinta, el estudio dependía de sus estrellas más que nunca (al menos desde entonces) para conseguir un empujón a sus producciones, que por otra parte eran bastante convencionales. Muchos de los mejores films fueron el producto de unas asociaciones exitosas entre determinadas estrellas y directores: Lubitsch con Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald a comienzos de los treinta, Mitchell Leisen con Fred MacMurray o Ray Milland en años posteriores, y Josef von Sternberg con Marlene Dietrich. Mientras que MGM, el estudio más rentable y productivo, *elegía* concentrarse en los films destinados a promocionar a sus estrellas en los treinta, Paramount tenía que apoyarse cada vez más y por necesidad en sus estrellas. El glamour de MGM podía considerarse como la cobertura de un pastel, pero Paramount requería estrellas más atractivas y opulentas para ayudar a dar a sus películas un aspecto más «caro». Travis Banton y Edith Head fueron prácticos a la hora de convertir a las damas de Paramount —Carole Lombard, Claudette Colbert, Kay Francis, Marlene Dietrich— en las más glamorosas estrellas de Hollywood durante los años treinta.

No sorprende que la combinación de la estrella y el director entre Dietrich y Sternberg encajara bien en Paramount durante algunos años. Él era un maestro en conseguir que sus películas se vieran más exuberantes y costosas de lo que eran, mientras que Travis Banton era alentado a ser lo más imaginativo, inventivo e incluso atrevido en sus diseños de vestuario con la delgada, atractiva y muy disciplinada Marlene como objeto de los esfuerzos creativos de Sternberg.

Con la aparición de Mae West en 1932, Banton tuvo otro tipo de desafío. Como escritora de sus propios guiones, ella seguía la línea de las mujeres libres de Paramount, como Pickford o Swanson, que eran estrellas-productores que se negaban a dejarse dominadar por el estudio. Mae, por ejemplo, insistió en hacer una versión de su obra *Diamond Lil*, a pesar de la oposición de los ejecutivos, que pensaban que la ambientación en los locos años noventa no atraería al público joven. Pero estaban muy equivocados. West aportó algo original y nuevo a la pantalla con su estilo de escritura agudo y colorido, plagado de insinuaciones sexuales y dobles sentidos que habrían de despertar la cólera de los censores de cine, así como mediante sus vivaces actuaciones y su apariencia excesiva. A menudo se la envolvía en vestidos ajustados que combinaban con su figura llena de joyas, plumas y enormes sombreros para completar el efecto general.

Mae West fue la primera estrella de Paramount en llegar a la lista de los diez actores más taquilleros de la *Quigley Publications* en 1933-1934, y al año siguiente fue la mujer mejor

pagada en Estados Unidos, con ingresos de 481.000 dólares. (Su sueldo cayó rápidamente en años posteriores, sin embargo, mientras que su popularidad declinaba.) Otras estrellas de Paramount que aparecieron en la lista en los treinta fueron Claudette Colbert (que llegó a ganar unos 300.000 dólares al año), Gary Cooper y Bing Crosby, que aparecerían de forma más prominente en los cuarenta.

Cuando Mae West se unió a los hermanos Marx, W. C. Fields y Jack Oakie a comienzos de los treinta, junto con George Burns y Gracie Allen, Paramount podía razonablemente sostener que exhibía la nómina de los mejores comediantes jamás reunidos por un solo estudio. Pero si bien todos ellos eran actores veteranos, la vasta mayoría de las nuevas adquisiciones del estudio fueron actores jóvenes, de los cuales una gran cantidad haría carrera. Nuevos actores seguían apareciendo año tras año: George Raft y Cary Grant en 1931, seguido por Randolph Scott (1932), Ray Milland y Buster Crabbe (1933) y Fred MacMurray en 1934. Luego vino el turno de las damas: Madeleine Carroll y Frances Farmer en 1935, Dorothy Lamour en 1936 seguida por Paulette Goddard y Susan Hayward en 1939, Veronica Lake en 1940 y Betty Hutton en 1941. Tanto William Holden como Sterlin Hayden hicieron unas pocas apariciones al principio de sus carreras en 1940-1941, pero sólo se desarrollaron como estrellas importantes a finales de los cuarenta, después de hacer el servicio militar.

El ininterrumpido flujo de nuevos actores ayudó a mantener bajos los costes del estudio. Mientras que Lamour y Hayward comenzaron con 200 dólares a la semana, Alan Ladd fue contratado en 1942 por 300 dólares y Veronica Lake estaba encantada cuando recibió 350 dólares en 1941. Entre las estrellas ya consolidadas, Bob Hope ganaba 204.000 dólares el

James Stewart y Kim Novak en *Vértigo*.

mismo año en comparación con los 302.000 de Bing Crosby, y la impresionante cantidad de 390.000 fue a la fiel Claudette Colbert, que estuvo dieciséis años completos en Paramount.

La marcha de una cantidad de damas maduras pero elegantes del estudio —Dietrich, Lombard y Mae West— junto con el diseñador de vestuario Travis Banton en 1937-1938 marcó el final de la era más glamorosa en la historia de Paramount. El cambio de cara del estudio fue tal vez mejor simbolizado por la llegada de la joven Dorothy Lamour, que saltó al estrellato en su primera película, junto a Ray Milland, *The Jungle Princess* (1936), vestida sólo con un sarong, aunque diseñado por Edith Head. Tuvo la suerte de actuar junto a dos de las estrellas más populares de la época, Bob Hope y Bing Crosby, con quienes apareció por separado así como en trío en la muy exitosa serie de películas de carretera que comenzó con *Ruta de Singapur* (*Road to Singapore*), de Victor Schertzinger, en 1939. Éstos eran los típicos films escapistas producidos por Paramount en los cuarenta, que lanzaron a Hope y a Crosby a un puesto fijo en la lista anual de las diez estrellas más taquilleras.

Paramount tuvo poco o ningún impacto en esta lista en los treinta, pero la historia cambió a partir de 1941. Ambos actores alcanzaron un alto puesto a lo largo de casi toda la década, y cuando comenzaron a descender, fue otra pareja cómica de Paramount quien los reemplazó: los populares Dean Martin y Jerry Lewis, que aparecieron en segundo lugar en 1951, 1953 y 1954, y en el primero en 1952.

Pero fue Bing Crosby quien se perfiló como la estrella más exitosa y perdurable en la historia de Paramount. Habiendo llegado al estudio en 1931, su carrera comenzó a ascender en los cuarenta, cuando apareció en una cadena de grandes éxitos que comenzó con la ganadora del Oscar *Siguiendo mi camino* en la mitad de su carrera en Paramount. Más conocido por sus musicales y sus comedias y como cantante, Crosby fue generalmente subestimado como actor porque su estilo relajado, natural y desenvuelto resultaba decepcionante, pero en algunas películas posteriores, principalmente en *La angustia de vivir*, demostró que podía interpretar papeles más comprometidos. Crosby protagonizó cinco de los diez éxitos de Paramount en los cuarenta y fue votado como el número uno durante cinco años continuados, de 1944 a 1948, un récord que jamás fue superado. (Shirley Temple se le acercó en su apogeo, manteniendo el puesto cuatro años seguidos desde 1935 hasta 1938.)

Paramount también tenía contratadas algunas figuras más duras, principalmente a William Bendix y Alan Ladd, que fue brevemente pareja de Veronica Lake, con su peinado que le tapaba medio rostro, en una serie de *films noir* y como actor de acción. Barbara Stanwyck hizo una memorable aparición como la arquetípica mujer oscura del *film noir* en el clásico de Billy Wilder *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944), engañando a Fred MacMurray, y se quedó en Paramount para una serie de jugosas producciones de Hal Wallis que comenzaron con *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), de Lewis Milestone, que presentó a Kirk Douglas en la pantalla. Pero la aparición más memorable de los cuarenta llegó al final de la década. Gloria Swanson, aún en forma, volvió a Paramount por primera vez después de veinticuatro años, e incluso se reunió brevemente en la pantalla con el director Cecil B. DeMille haciendo de sí mismo en la escalofriante mirada de Billy Wilder sobre Hollywood, *El crepúsculo de los dioses* (1950).

En los años cincuenta, el estudio siguió desplegando una cantidad de importantes éxitos con las estrellas, sobre todo con recién llegados como Audrey Hepburn, que tuvo la suerte de trabajar con William Wyler y Billy Wilder en sus dos primeras producciones americanas, mientras que Grace Kelly se convirtió en la favorita de Alfred Hitchcock. Anthony Perkins estuvo durante tres años en Paramount a mediados de los cincuenta, pero se lo recuerda

mejor por su espeluznante aparición en *Psicosis*. Charlton Heston protagonizó las dos últimas películas de DeMille. Su Moisés en *Los diez mandamientos* fue el primero de una larga lista de papeles épico-históricos con los que quedaría asociado, casi siempre fuera de Paramount, si bien protagonizó *Los bucaneros* (*The Buccaneer*, 1958), de Anthony Quinn, para este estudio.

La estrella principal de Hitchcock durante sus años en Paramount fue James Stewart, que apareció en dos obras maestras, *La ventana indiscreta* y *Vértigo*, junto con otros éxitos que incluyeron *El mayor espectáculo del mundo* y *Strategic Air Command* (1955). El veterano productor Hal Wallis llevó a Paramount más ganancias que prestigio con sus comedias de Dean Martin y Jerry Lewis a comienzos de los cincuenta, así como los films protagonizados por Elvis Presley en años posteriores. Shirley MacLaine, sin embargo, fue una estrella algo más interesante de Wallis que apareció ocasionalmente en películas de Paramount durante casi treinta años antes de ganar el Oscar en 1984 por *La fuerza del cariño*, de James L. Brooks.

Otras importantes estrellas que hicieron contribuciones capitales a Paramount en años más recientes incluyen a John Wayne en los sesenta, y Robert Redford en los sesenta y setenta, que finalmente ganó el Oscar en 1980, no por actuar sino por dirigir, por *Gente corriente*. Muchos de los actores de la nueva generación aparecieron en las películas de Paramount: Al Pacino, Jack Nicholson, Robert De Niro y John Travolta protagonizaron tres de los mayores éxitos del estudio, mientras que los más taquilleros de los ochenta fueron Harrison Ford (como Indiana Jones) y el nuevo descubrimiento Eddie Murphy.

Los directores

Cecil B. DeMille fue el director principal durante los primeros años del estudio, habiendo sido entonces uno de los fundadores originales de la Lasky Company y asumiendo luego el cargo de director general. Continuó enormemente activo hasta muy avanzados los cincuenta, cuando aún produjo éxitos como *El mayor espectáculo del mundo* y *Los diez mandamientos*. Paramount tuvo muchos directores contratados en la década de los diez, pero la calidad mejoró notablemente en los veinte, después de que algunos veteranos como Herbert Brenon y Allan Dwan se unieron a una refinada selección de recién llegados que incluía a Victor Fleming, William Wellman, Josef von Sternberg y Dorothy Arzner. A finales de los veinte y tras la llegada del sonido, se incorporaron al estudio nuevos e importantes talentos como Ernst Lubitsch y Rouben Mamoulian, seguidos en los treinta por Leo McCarey y Mitchell Leisen, que permaneció casi veinte años como el más fiable director bajo contrato de Paramount. Un brillante par de escritores-directores, Preston Sturges y Billy Wilder, dejaron su marca en los cuarenta, y el estudio tuvo la fortuna de contratar a una cantidad de realizadores en el apogeo de sus carreras: William Wyler, George Stevens y, principalmente, a Alfred Hitchcock.

Cuando Famous Players se fusionó con Lasky en 1916, la nueva compañía heredó una idónea selección de directores: Sidney Olcott, que había dirigido a Mary Pickford en *Madame Butterfly* y *Una pobre rica* (*The Poor Little Rich Girl*), de Maurice Tourneur, en 1915, y J. Searle Dawley, uno de los primeros directores en ser contratado por Adolph Zukor en 1913; también George Melford, que más tarde dirigió a Valentino en *El caíd*, y William Desmond Taylor, cuyas mejores películas —incluyendo *Tom Sawyer* (1917), protagonizada por Mary

Pickford, y *El capitán Kidd Jr.* (1919), con el hermano de Mary, Jack— son hoy menos recordadas que las circunstancias que rodearon a su violenta muerte. Dos actores de Famous Players, Marshall Neilan y Donald Crisp, se iniciaron en la dirección con algo de éxito, y el muy conocido dramaturgo y director teatral William DeMille, que al principio se mostró reacio a seguir a su hermano Cecil en el cine, pronto demostró una gran comprensión del medio como escritor y como director. Se lo recuerda sobre todo por dirigir a Thomas Meighan en *Conrad in Quest of His Youth* (1920) y a Lois Wilson como *Miss Lulu Bett* (1921).

El director más importante de estos primeros años fue Cecil B. DeMille. No sólo fue uno de los fundadores originales de la Lasky Company y el director general del estudio recientemente fusionado, sino un director extremadamente activo que continuó realizando muchas de las películas más populares y rentables año tras año. Sensible a la imagen de sus películas, empleó a uno de los mejores directores de fotografía y directores artísticos, y fue uno de los primeros realizadores de Hollywood que reconoció la importancia de la función del director artístico, que al poco tiempo lo llevó a crear un departamento correspondiente en el estudio.

La fusión de 1916 disparó los planes para incrementar la producción y la contratación de muchos directores nuevos, y el estudio atrajo a algunos hombres experimentados. Maurice Tourneur fue seleccionado por Mary Pickford para dirigir *The Pride of the Clan* y *Una pobre rica* en 1916, y Allan Dwan regresó a Paramount para dirigir una serie de películas con Douglas Fairbanks en 1917-1918, habiendo producido previamente cuatro y cinco rollos para Famous Players en 1914-1915, protagonizados por Mary Pickford.

Tanto Fred Niblo como George Fitzmaurice se establecieron como directores líderes de Paramount en esa época, pero en la actualidad se los recuerda mejor por su trabajo posterior en MGM. La compañía también le dio una oportunidad al nuevo director James Cruze (1918) y a Sam Wood (1919), que se desarrollaron como importantes figuras en los veinte. Cruze dirigió algunas de las producciones más costosas y grandiosas de Paramount, incluyendo *La caravana de Oregón* y *Tripoli*, este último un gran fracaso; mientras que Wood fue asignado a una serie de películas de Gloria Swanson entre 1921 y 1923, tras haber servido como asistente del director DeMille. Sumado a ello, había un gran número de talentos menores pero interesantes, la mayoría de cuyas películas hoy en día se han perdido o se han olvidado, como Joseph Henabery, Robert Vignola, Irvin Willat y John S. Robertson, mejor recordado por la versión de 1920 de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, con John Barrymore.

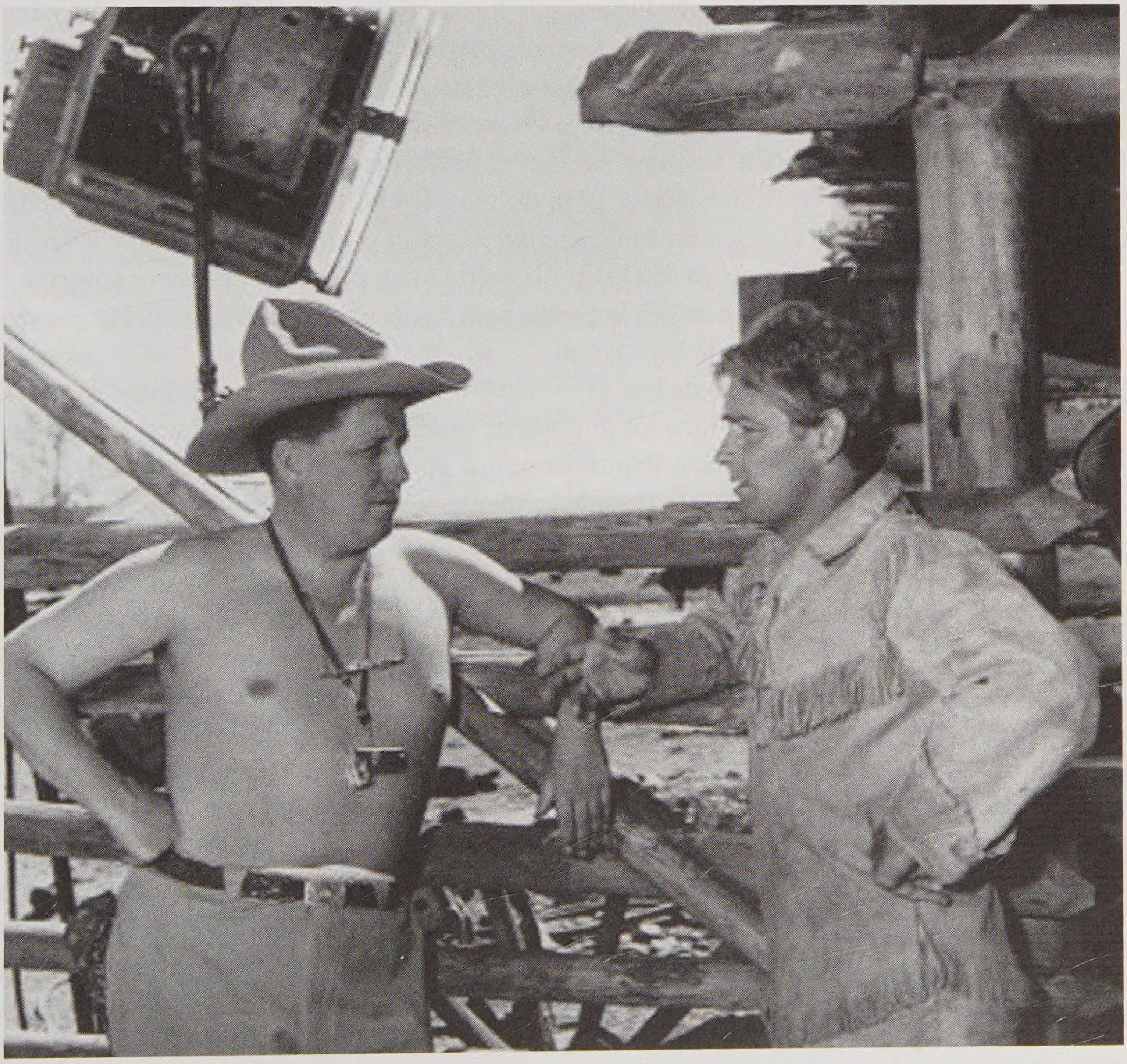
Cuando el estudio recortó su vasta producción en 1921-1923 y decidió producir menos películas pero de mayor calidad, esto significó una mejoría para los directores. A lo largo de la década hubo un flujo continuo de incorporaciones sobresalientes, junto con el ascenso de una parte del mismo personal del estudio, como el director de fotografía Victor Fleming. Consiguió su primera oportunidad para dirigir en 1922 y pronto produjo una variedad de largometrajes de calidad, como *Flor de capricho* (*Mantrap*, 1926), con Clara Bow, *El destino de la carne* (*The Way of All Flesh*, 1927), con Emil Jannings, y el western sonoro que labró el nombre de Gary Cooper, *The Virginian* (1929). El británico Herbert Brenon llegó en 1923, y trajo consigo el aroma especial de las temáticas británicas: *Peter Pan* (1924), *Un beso para Cenicienta* (*A Kiss for Cinderella*, 1925) y *Beau Geste*. Allan Dwan regresó al estudio una vez más y se convirtió en el director favorito de Gloria Swanson durante un tiempo, trabajando en el estudio de Paramount en Long Island, que Swanson prefería al de Hollywood.

El escritor Frank Tuttle fue ascendido en 1924 y estuvo alrededor de veinte años como director contratado; era un director extremadamente versátil, que hacía desde thrillers

con William Powell hasta musicales con Bing Crosby. En 1925, el estudio contrató a los especialistas en la comedia Gregory La Cava y Malcolm St. Clair, y comenzó a distribuir una serie altamente original de documentales de aventuras de Ernest Schoedsack y Merian C. Cooper, incluyendo *Grass* (1926) y *Chang* (1927). Un joven William Wellman llegó en 1926 y ganó con creces al año siguiente por su película de aviación en la Primera Guerra, *Alas*.

Fue durante el período de Schulberg-Lasky que Paramount desarrolló por primera vez el estilo único asociado al estudio en sus años de apogeo creativo. En 1927, Dorothy Arzner fue ascendida de montadora principal a directora (tras amenazar con marcharse) y Josef von Sternberg fue contratado, seguido por Robert Florey, Rouben Mamoulian y Ernst Lubitsch. Con la marcha de muchas estrellas y directores del cine mudo y la llegada de un nuevo grupo, muchos con una sensibilidad y una sofisticación particularmente europeas, comenzaba a producirse una transformación.

Las películas de Paramount de esta época tienen una calidad especial que las diferencia de aquéllas de otros estudios y en primer lugar es necesario destacar sus muchos y



Un relajado George Stevens con Alan Ladd en el rodaje de *Shane*.

sobresalientes directores. En MGM, por ejemplo, solía haber una falta de confianza acerca de muchas películas, que si bien eran producciones bastante ostentosas, las habían realizado algunos de los directores que generalmente se consideraban un ingrediente más del conjunto. En contraste, los directores en Paramount como Lubitsch, Mamoulian, Sternberg, Leisen y DeMille eran maestros debido a su capacidad para integrar el estilo con el contenido, y por consiguiente convenía asignarles un proyecto desde su comienzo en lugar de en etapas avanzadas. Asimismo, la necesidad de trabajar con unos presupuestos estrechamente limitados era una verdadera ventaja para el trabajo en equipo, ya que propiciaba una colaboración más estrecha entre el director, los directores de fotografía y los directores artísticos.

En las películas de Paramount había una calidez y una luminosidad características que encajaban con las ambientaciones exóticas o de época y con los guiones agudos e inteligentes. Ningún otro estudio tuvo tanto éxito en conjugar tal variedad de personajes y decorados. Los films de Lubitsch, por ejemplo, estaban en general ambientados en París, y se le adjudica haber declarado que si se le daba a elegir, él prefería París/Paramount antes que París/Francia. Los que más destacaron fueron los decorados imaginativos y las ambientaciones imaginarias de China, Marruecos, España y la Rusia de Catalina la Grande creadas para las películas de Sternberg que protagonizó Marlene Dietrich, en los que el director mismo se ocupaba de todos los aspectos de los decorados y la fotografía.

En los treinta se contrató un gran número de especialistas en comedia —Norman McLeod, Wesley Ruggles, Norman Taurog y Alexander Hall, entre otros—, pero Leo McCarey fue el más exitoso de todos. Entre 1933 y 1936 dirigió a los hermanos Marx, a W. C. Fields con George Burns y Gracie Allen en *Viaje de placer* (*Six of a Kind*, 1934), a Mae West, a Charles Laughton en *Nobleza obliga* (1935) y a Harold Lloyd, pero hizo su mayor contribución al escribir y realizar el guión en colaboración para *Siguiendo mi camino* en 1944, uno de los mayores éxitos de la historia de Paramount.

Paramount empleó un puñado de los mejores escritores en el negocio durante los treinta. Estaban Jules Furthman, que hizo los guiones de muchos films de Sternberg, y algunos escritores de comedia como Samson Raphaelson, que aportó a Lubitsch muchos ingeniosos guiones, mientras que un joven Joseph L. Mankiewicz escribió comedias para Jack Oakie en los comienzos de su larga y distinguida carrera. Dos de los mejores, Preston Sturges y Billy Wilder, surgieron a principios de los cuarenta como los principales escritores-directores del estudio. La notable producción de Sturges se concentró en los años 1940-1943, cuando satirizó muchos aspectos de la cultura estadounidense, mientras que Wilder desarrolló su propia observación perceptiva del lado más negro de la vida americana tal como se ve en *Días sin huella*, *El crepúsculo de los dioses* y *El gran carnaval*. Otro escritor convertido en director, John Farrow, se especializó en películas de acción, como un equivalente en el estudio en los cuarenta de lo que había sido el director Henry Hathaway en los treinta.

Durante los cuarenta y los cincuenta Paramount tuvo muchos directores que dirigían sus enormes cantidades de musicales y comedias: Mark Sandrich, George Marshall y Hal Walker, también McLeod y Taurog, que regresó por un tiempo, el escritor y director Melvin Frank, y Frank Tashlin, que se especializó en las comedias de Jerry Lewis y Dean Martin y luego siguió con Lewis. Pero si bien las películas eran rentables y populares, el estudio obtuvo su mayor prestigio a través de las producciones más serias en las que incluyeron a productores-

LOS DIRECTORES

Archainbaud, George 1936-40
Arzner, Dorothy 1927-32
Barton, Charles 1934-38
Beaudine, William 1932-34
Bell, Monta 1929-31
Borzage, Frank 1920-22
Bretherton, Howard 1935-36
Brown, Harry Joe 1932-33
Capra, Frank 1949-51
Clemens, William 1941-42
Cline, Edward 1931-32, 1935-36
Cromwell, John 1929-32
Cruze, James 1918-27
Cukor, George 1930-31
Curtiz, Michael 1954-56
D'Abbadie d'Arrast, Harry 1927-28, 1930
DeMille, Cecil B. (Lasky) 1913-16, 1916-25, 1932-56
De Mille,William (Lasky) 1915-16, 1916-25
Dieterle,William 1948-53
Dmytryk, Edward 1939-40
Dwan, Allan 1917-18, 1923-26
Farrow, John 1942-49
Fitzmaumice, George 1919-23
Fleming, Victor 1922-29
Florey, Robert 1928-29, 1935-40
Foster, Lewis R. 1949-53
Frank, Melvin (con Norman Panama) 1954-59
Garnett, Tay 1947-48
Gering, Marion 1931-36
Goulding, Edmund 1929-31
Griffith, D. W. (Artcraft) 1917-19, 1926
Hall, Alexander 1932-37
Hathaway, Henry 1932-38
Hecht, Ben (con Charles MacArthur) 1934-36
Heisler, Stuart 1940-42
Hiller, Arthur 1970-71
Hitchcock, Alfred 1954-60
Howard, William K. 1924-25, 1935-36
Humberstone, H. Bruce 1932-33
Kenton, Erle C. 1933-34
La Cava, Gregory 1925-28
Lachman, Harry 1932
Lanfield, Sidney 1942-47
Lee, Rowland V. 1928-31
Leisen, Mitchell 1933-51
Lloyd, Frank 1926-27,1937-39
Lubitsch, Ernst 1928-33, 1935-37
Mamoulian, Rouben 1929-33
Mann, Daniel 1952-55, 1962-65
Marshall, George 1942-50, 1952-54
Maté, Rudolph 1950-51
McCarey, Leo 1933-37
McDonald, Frank 1943-44
McLeod, Norman Z. 1930-36, 1947-51
Milestone, Lewis 1935-36
Neilan, Marshall 1916-18
Neumann, Kurt 1938-40
Niblo, Fred 1918-21
Nugent, Elliott 1934-35, 1938-41, 1947
Pichel, Irving 1944-46
Roberts, Stephen 1932-33
Robertson, John Stuart 1919-22
Ruggles, Wesley 1932-39
St. Clair, Malcolm 1925-28
Sandrich, Mark 1939-44
Santell,Alfred 1938-42
Schertzinger, Victor 1928-30, 1940-41
Schoedsack, Ernest 1925-31
Seaton, George 1952-61
Seiter, William 1932, 1936
Selander, Lesley 1937-41
Siodmak, Robert 1941-42
Sternberg, Josef von 1927-35
Stevens, George 1950-52
Stiller, Mauritz 1927-28
Stone, Andrew L 1938-41
Sturges, Preston 1940-43
Sutherland, A. Edward 1925-31, 1933, 1935-37
Tashlin, Frank 1955-64
Taurog, Norman 1930-36, 1952-56
Tuttle, Frank 1924-38, 1942-44
Vidor, Charles 1936-37
Vidor, King 1935-36
Walker, Hal 1945-52
Walker, Stuart 1931-33
Wallace, Richard 1928-32, 1936-37
Walsh, Raoul 1925-26, 1935-36, 1938-39
Weber, Lois 1920-21
Wellman, William A. 1926-30, 1938-41
Werker, Alfred L. 1928, 1934-35
Wilder, Billy 1942-54
Wood, Sam 1919-26
Wyler,William 1949-55
Young, Harold 1935-36

directores como William Wyler [*La heredera* (*The Heiress*, 1949); *Brigada 21*, *Horas desesperadas* (*The Desperate Hours*, 1955)], George Stevens (*Un lugar en el sol* y *Raíces profundas*) y George Seaton (*La angustia de vivir*). Paramount había heredado los servicios de Wyler y Stevens (junto a Frank Capra) durante el colapso de la efímera compañía independiente Liberty Films, y tuvo la fortuna de poder contratar a otro veterano, Alfred Hitchcock, en el apogeo de su carrera. Hizo seis películas para Paramount, incluyendo obras maestras como *La ventana indiscreta*, *Vértigo* y *Psicosis*, que se encontraron entre las pocas perlas en la producción del estudio durante esos años.

El personal creativo

Como el mayor y más prolífico estudio en sus primeros años, Paramount empleó a muchos jóvenes directores de fotografía, directores artísticos y otros que más tarde se convertirían en importantes figuras en la industria cinematográfica. Paramount fue uno de los primeros estudios en contratar diseñadores de vestuario, y expertos en efectos especiales como un procedimiento regular. Los años treinta representaron el punto más alto de colaboración creativa colectiva, con la presencia de muchas estrellas femeninas importantes inspirando a los directores de fotografía y artísticos para producir un trabajo memorable. A lo largo de los años, el estudio empleó figuras líderes en muchas áreas creativas diversas. Fue particularmente acertada la elección de los directores de fotografía, a partir de Alvin Wyckoff en la década de 1910, seguido por Karl Struss, Charles Lang, Lee Garmes y John Seitz. Los directores artísticos principales fueron Wilfred Buckland en la primera época y la formidable figura de Hans Dreier desde 1923 hasta 1950. Entre ellos, Travis Banton y Edith Head aportaron estilizados vestidos durante más de cuarenta años, mientras que Farciot Edouart, Gordon Jennings y John P. Fulton crearon los efectos especiales y Victor Young escribió partituras para las producciones de alta calidad. Entre los montadores más conocidos se encontraban Dorothy Arzner, Edward Dmytryk y William Hornbeck.

Los directores de fotografía y los directores artísticos

Durante el curso de su larga historia Paramount empleó muchos de los principales directores de fotografía estadounidenses. En la primigenia productora Lasky Company, Alvin Wyckoff colaboró con DeMille y con el director artístico Wilfred Buckland para lograr algunos de los más interesantes ejemplos primitivos de efectos atmosféricos de iluminación, conocidos como «iluminación Lasky», en películas como *La marca del fuego* (1915). DeMille también le dio una oportunidad a Karl Struss, que se unió a Wyckoff a comienzos de los veinte y al joven Peverell Marley, que trabajó en *Los diez mandamientos*. Cuando DeMille abandonó Paramount en 1925, Marley se fue con él.

Otro joven fotógrafo, Arthur Miller, se unió a Paramount durante un tiempo, junto al director George Fitzmaurice. Fueron empleados principalmente en Nueva York, y comenzaron en el estudio de la calle 56 en 1919, pero pronto se mudaron al nuevo, más grande y mejor equipado estudio Astoria que abrió en 1920; luego filmaron dos de sus películas en el extranjero en 1921, ambas protagonizadas por Anna Q. Nilsson. *Three Live Ghosts* fue filmada en Londres, haciendo uso del estudio de Paramount en Islington donde Alfred Hitchcock fue contratado como director artístico.

El adolescente James Wong Howe se unió por primera vez al estudio alrededor de 1917 como asistente y claquetista para Alvin Wyckoff, luego fue ascendido a operador de cámara y director de fotografía hacia 1922, cuando su ingenio llamó la atención de Mary Miles Minter. En poco tiempo se convirtió en su director de fotografía favorito, trabajando en las últimas películas de ella en 1922, luego estuvo los siguientes años trabajando con directores como Herbert Brenon y Victor Fleming. Un temprano ejemplo de su acercamiento imaginativo puede verse en la película dirigida por Brenon *Peter Pan*, donde creó el personaje de Campanilla en la pantalla con una pequeña bombilla de luz. Howe dejó Paramount en 1927,

pero regresó como independiente en los cincuenta y ganó dos Oscar por su fotografía por *The Rose Tattoo* (1955), en blanco y negro VistaVision, y *Hud, el más salvaje entre mil*, en blanco y negro y Panavision.

Karl Brown, discípulo adolescente de D. W. Griffith (sobre el que escribió un libro de sus primeras experiencias), llegó a Paramount en 1920, donde trabajó con Joseph Henabery, luego con James Cruze. Filmó películas como *La caravana de Oregón* y *Los jinetes del correo* (1925), luego dirigió una interesante película de exteriores, *Stark Love*, filmada en la zona montañosa de Carolina del Norte en 1926.

Lee Garmes también siguió el patrón familiar de irrumpir en las películas como encargado de utilería y asistente de cámara. Garmes consiguió su primer éxito filmando cortometrajes de comedia a principios de los veinte para el director Malcolm St. Clair, que lo llevó a Paramount en 1925, pero sólo logró establecerse como principal director de fotografía cuando regresó a Paramount a principios de los treinta, y contribuyó con el gran período de realizaciones en blanco y negro del estudio. Colaboró estrechamente con Sternberg en una serie de las más impactantes películas de Dietrich, mientras que Struss también regresó a Paramount y a DeMille en los treinta, y también filmó muchas de las películas de Mae West.

Charles Lang también se unió a Paramount a finales de los veinte. Lang, Harry Fischbeck y Victor Milner se convirtieron en figuras estables del estudio durante unos veinte años, mientras que Hal Rosson, que había comenzado en Metro en la década de 1910, se labró su nombre en Paramount en los veinte. Filmó muchas de las películas de Allan Dwan con Gloria Swanson y trabajó con Sternberg, principalmente en una película poco comercial y muy exquisita, *Los muelles de Nueva York* (1928), ambientada en embarcaderos cubiertos de niebla y por las noches.

Los principios de los años treinta fueron la gran época de las más atmosféricas e impresionantes películas de Paramount en blanco y negro, y el estudio dominó con eficacia los Oscar de fotografía. Las múltiples nominaciones y premios entre 1929 y 1935 incluyeron Oscar para Lee Garmes por *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, 1932), a Charles Lang por *Adiós a las armas* (1932) y a Victor Milner por su contribución a la *Cleopatra* de DeMille (1934).

Otras importantes incorporaciones en los treinta fueron las de Leo Tover y William Mellor, seguidos por Daniel Fapp, John Seitz y Lionel Lindon a comienzos de los cuarenta. Todos se especializaron en el blanco y negro en sus días en Paramount, pero más tarde trabajaron en color. Seitz en particular fue el exponente más destacado del estudio por su fotografía tan personal, y colaboró memorablemente con Billy Wilder en películas tan impactantes como *Días sin huella* y *El crepúsculo de los dioses*.

Conocida principalmente por su fotografía monocroma, Paramount nunca desarrolló una línea fuerte en color, tanto que incluso en los sesenta aún ganaba la mayoría de sus Oscar y nominaciones por películas en blanco y negro. En años más recientes, las películas más distinguidas se caracterizaron por un uso aplacado del color, en particular por dramas y thrillers como *Odio en las entrañas* (1970) —nuevamente James Wong Howe—, las tres películas de *El padrino*, *Chinatown* (1974), *Como plaga de langosta* (*The Day of the Locust*, 1975), de John Schlesinger, *Buscando al sr. Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977), de Richard Brooks, y *Ragtime* (1981), de Milos Forman. Las últimas cuatro fueron todas nominadas al Oscar, siendo ganadoras *Días de cielo* (*Days of Heaven*, 1978) y *Rojos* (1981), de Warren Beatty, con fotografía de Vittorio Storaro.

El personal creativo

Directores de fotografía
Ballard, Lucien 1930, 1935
Barnes, George 1919-21
Bitzer, Billy (Artcraft) 1917-19, 1926
Brown, Karl 1920-25
Fapp, Daniel 1941-58
Fischbeck, Harry 1924-40
Folsey, George 1929-32
Garmes, Lee 1925-26, 1931-32, 1934-35
Glennon, Bert 1922-28, 1932
Greene, W Howard 1940-41
Griggs, Loyal 1951-62
Harlan, Russell 1937-49
Howe, James Wong 1922-26
Krasner, Milton 1933-34
Lang, Charles B. 1929-52
Laszlo, Ernest 1944-47
Lindon, Lionel 1943-49, 1951-55
Marley, J. Peverell 1923-24
Mellor, William 1934-42
Mescall, John 1941-42
Miller, Arthur 1919-23
Milner, Victor 1925-44
Rennahan, Ray 1945-53
Rosher, Charles 1916-18
Rosson, Hal 1920-25, 1927-29
Seitz, John 1941-52
Shamroy, Leon 1933-37
Sharp, Henry 1932-40, 1944
Struss, Karl 1920-21, 1931-45
Tetzlaff, Ted 1935-41
Tover, Leo 1933-43, 1947-49
Wyckoff, Alvin (Lasky) 1914-16, 1916-26

Directores artísticos
Anderson, Roland 1932-69
Bachelin, Franz 1937-53
Berger, Ralph 1941-44
Buckland, Wilfred (Lasky) 1914-16, 1916-20
Bumstead, Henry 1948-60
Carré, Ben 1917-19
Clatworthy, Robert, 1938, 1947-48
Creber, Louis 1947-51
D'Agostino, Albert 1936-38
Douglas, Haldane 1940-47
Dreier, Hans 1923-50
Fegte, Ernst 1925, 1933-45
Flannery, William 1938-45
Goodman, John B. 1932-39, 1951-60, (Nat Holt) 1951-53
Haas, Robert 1919-21
Hedrick, Earl 1932-57
Herzbrun, Bernard 1926-37
Ihnen,Wiard 1919-20, 1928-34, 1936-38
Iribe, Paul 1921-24
Johnson, Joseph McMillan 1952-60
Keller, Walter E. 1925-26, 1935
Kirk, Charles M. 1926
Larsen, Tambi 1953-70
Leisen, Mitchell 1919-21, 1932-33
Lonergan, Arthur 1961-65
Meehan, John 1935-50
Menzies, William Cameron 1919
Odell, Robert A. 1930-40
Oliver, Harry 1933
Pereira, Hal 1941-68
Polglase, Van Nest 1919-28
Toluboff, Alexander (Wanger) 1935-36
Tyler, Walter 1944-68
Urban, Joseph (Cosmopolitan) 1920-22
Usher, Robert 1933-44

Diseñadores de vestuario
Banton, Travis 1924-38
Dodson, Mary Kay 1944-51
Du Bois, Raoul Pene 1941-45
Greer, Howard 1923-27
Head, Edith 1927-67
Hubert, Rene 1924-26
Leisen, Mitchell 1919-21
Steele, Gile 1946-49
Visart, Natalie (DeMille) 1934-39, 1942-44
Wakeling, Gwen (DeMille) 1947-49
West, Claire 1919-23

Compositores y directores
Carbonara, Gerard 1936-43
Dolan, Robert Emmett 1942-52
Harling, W Franke 1931-33
Hollander, Frederick 1935-40
Laszlo, Alexander 1944-45
Lilley, Joseph J. 1943-57
Rozsa, Miklos 1943-44
Shuken, Leo 1937-44
Young, Victor 1936-37, 1940-49

Montadores
Arzner, Dorothy 1921-26
Bauchens, Anne 1918-25, 1932-56
Bennett, Hugh 1933-41
Bischoff, Robert 1936-38
Blangsted, Folmar 1929-35
Bracht, Frank 1948-70
Curtiss, Ray 1936-37
Dmytryk, Edward 1930-39
Douglas, Everett 1935-59
Gilmore, Stuart 1937-45
Harrison, Doane 1935-53, (supervisión de mont.) 1919-50s
Heisler, Stuart 1935-36
Hoagland, Ellsworth 1933-55
Hornbeck, William 1949-53
Johnson, Stanley 1951-52, 1960-63
Kern, Hal 1961-63
Lovering, Otho 1928-36
Low, Warren (supervisión de mont.) 1946-70
Macrorie, Alma 1937-62
Marshek, Archie 1937-67
Reynolds, William 1936-40
Schmidt, Arthur 1936-54, (Jerry Lewis) 1961-65
Shea, William 1928-47
Smith, Howard 1944-62
Smith, James 1935-41
Spencer, Dorothy (Wanger) 1936
Stone, LeRoy 1935-49
Swink, Robert 1951-55
Tomasini, George 1947-58
Warren, Eda 1927-58
Weatherwax, Paul 1935-44
White, Merrill 1928-32
Ziegler, William 1941-43

Guionistas

Akins, Zoe 1930-31
Bennett, Charles 1941-47
Binyon, Claude 1932-46
Boehm, Sydney 1950-52
Brackett, Charles 1932-50
Buchman, Sidney 1931-33
Butler, Frank 1935-48
Frank, Melvin (con Norman Panama) 1941-46
Frings, Ketti 1948-53
Furthman, Jules 1925-36, 1931-32
Hayes, John Michael 1953-59
Hecht, Ben 1933-35
Hoffenstein, Samuel 1931-36
Lasky Jr, Jesse 1938-49
Levien, Sonya 1922-24
MacArthur, Charles (con Ben Hecht) 1934-35
Macpherson, Jeannie 1915-24
Mainwaring, Daniel 1945-46, 1950
Mankiewicz, Herman J. 1926-32
Mankiewicz, Joseph L 1929-33
Marion, Frances 1917-19
Mayer, Edwin Justus 1932-38
Panama, Norman (con Melvin Frank) 1941-46,1954-59
Perelman S. J. 1931-33
Raphaelson, Samson 1930-37
Rose, Jack 1946-49, 1953-63
Robinson, Casey 1933-34
Saunders, John Monk 1925-28
Sturges, Preston 1937-43
Sullivan, C. Gardner 1918-19, 1937-40
Tashlin, Frank 1945-48
Vajda, Ernest 1925-31
Van Upp, Virginia 1934-42
Wilder, Billy 1936-54
Young, Waldemar 1930, 1932-36

Paramount fue la única gran compañía estadounidense que desarrolló un interés especial por la imagen global de sus películas. Reconociendo la importante contribución que un director artístico podía hacer, el estudio formó un adecuado Departamento de Decorados y comenzó a emplear especialistas, y en este sentido desempeñó un papel innovador e influyente desde el principio. Un grupo de hombres que trabajaron en Paramount en la década de 1910 se convirtieron más tarde en figuras principales en otros estudios durante los treinta y los cuarenta: Van Nest Polglase en RKO, Robert Haas en Warner Bros., Ben Carré y Wiard Ihnen en Fox y, desde mediados de los veinte, William Cameron Menzies en United Artists.

El crédito inicial lo merecen Jesse Lasky y Cecil B. DeMille, que llegaron al cine del teatro y de inmediato contrataron a Wilfred Buckland, el conocido escenógrafo, en 1914, aparentemente por sugerencia de la madre de Cecil. Buckland hizo rápidos progresos en adaptar sus ideas a los requerimientos del movimiento de la cámara. Más que un mero diseñador de decorados, en general se le reconoce el haber introducido la iluminación controlada de los interiores para las realizaciones cinematográficas y fue uno de los primeros en hacer unos decorados con mobiliario real. En palabras de Lasky, «como el primer director *bona fide* de la industria, y el primero en construir decorados arquitectónicos para las películas, Buckland amplió enormemente el espectro de las películas al deshacerse de las limitaciones del escenario».

El francés Ben Carré ya había trabajado para Gaumont cuando llegó a Estados Unidos, y pronto comenzó una fructífera colaboración como director artístico de Maurice Tourneur, uno de los directores del cine mudo con más inclinaciones pictóricas. Trabajando primero en los estudios Peerless en Fort Lee, Nueva Jersey, continuaron en Paramount a finales de 1910 con películas interpretadas por Mary Pickford y Elsie Ferguson. En 1919 el departamento artístico de Paramount en la Costa Este fue apropiadamente establecido por Wiard Ihnen y Robert Haas, y el ayudante Van Nest Polglase fue designado ayudante de dirección, mientras que otro joven director artístico, William Cameron Menzies, pronto se unió a este sobresaliente equipo. Menzies pegó el gran salto gracias a sus colaboraciones con Ihnen, el director George Fitzmaurice y el director de fotografía Arthur Miller en dos películas que protagonizó Elsie Ferguson antes de unirse a First National.

En la Costa Oeste, Buckland, preocupado porque su trabajo no era lo suficientemente apreciado, alcanzaba el final de sus años con DeMille, quien pronto buscó a otros para realizar la dirección artística de sus películas. Mitchell Leisen, de veinte años, fue contratado para diseñar los vestuarios babilónicos y colaborar en *El admirable Crichton* (1919), luego alcanzó el grado de principal director artístico de DeMille a mediados de los veinte. Y entre Buckland y Leisen, llegó Paul Iribe, cuya más brillante contribución puede verse en *Los diez mandamientos.*

Pero lo más importante de todo fue la llegada a finales de 1923 del director artístico alemán Hans Dreier, que permaneció casi treinta años en el estudio. Trabajó como supervisor de la dirección artística en gran parte de ese período, y ejerció una gran influencia sobre el estilo de las películas de Paramount, comparable a la de Cedric Gibbons en MGM. Mucho menos autoritario que Gibbons, sin embargo, Dreier alentó a sus colaboradores a desarrollar su propio estilo, en lugar de amoldarse a un patrón determinado. Fue muy apreciado, atrajo un gran número de notables talentos a Paramount y mantuvo al estudio en un nivel de excelencia en cuanto al estilo a lo largo de los treinta y los cuarenta.

Dreier mismo se encargó de todas las producciones de Sternberg y Lubitsch durante 1927-1932, alternando sin problema entre las exigencias de una atmósfera extravagante en un film y las fantasías más ligeras en el otro. Tan pronto como asumió su trabajo como jefe del departamento, hubo un repentino surgimiento de talentosos recién llegados. Entre ellos estaban Ernst Fegté, Robert Usher y Earl Hedrick, quienes se quedaron una década o más, mientras que tanto Roland Anderson y John Goodman fueron ascendidos a directores artísticos. (Originalmente contratado como bocetista en los veinte, Anderson permaneció en el estudio hasta finales de los sesenta.)

Dos importantes nuevos directores artísticos en los cuarenta fueron Hal Pereira, que reemplazó a Dreier como supervisor de la dirección artística en 1950 durante los siguientes dieciocho años, y Henry Bumstead, que hizo parte de su mejor trabajo para Hitchcock en los cincuenta con *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) y *Vértigo*. En años más recientes, Paramount se benefició de dos sobresalientes miembros de una nueva generación de directores artísticos: Richard Sylbert contribuyó con el estilo de *Trampa-22* (1970) y con *La semilla del diablo* y *Chinatown* de Polanski, mientras que Dean Tavoulouris trabajó con Francis Ford Coppola en las tres películas del Padrino y *La conversación* (1974), y ganó un Oscar por *El padrino 2.ª parte.*

Los otros departamentos

Como el estudio principal durante los años diez y veinte, Paramount comenzó a contratar un amplio espectro de especialistas técnicos. Roy Pomeroy, por ejemplo, fue un innovador en «efectos», que ideó la separación del Mar Rojo en *Los diez mandamientos* y fue el único ganador del efímero Oscar en la así llamada categoría de «efectos de ingeniería» por su trabajo en *Alas*. Otro pionero especialista técnico en Paramount en los veinte fue Farciot Edouart, que encabezó el Departamento de Efectos Especiales muchos años. Se le unió Gordon Jennings y juntos ganaron los Oscar por *Lobos del norte* (1938), *Vuelo de águilas* (*I Wanted Wings*, 1941), de Mitchell Leisen, y *Piratas del mar Caribe* (1942). Cuando Jennings murió súbitamente en 1953, fue reemplazado por el igualmente brillante John P. Fulton, que hizo su nombre en la Universal de los treinta.

Muy pronto DeMille se dio cuenta del atractivo comercial del vestuario en sus películas. «Quiero vestidos que dejen a la gente con la boca abierta cuando los vean», indicó al Departamento de Vestuario. En 1918 contrató a la primera diseñadora de vestuario del estudio, Claire West. Ella fue asistida en *El admirable Crichton* por Mitchell Leisen y por Howard Greer en *Los diez mandamientos*. El Departamento de Vestuario de Paramount sentó el tono para el resto de los estudios de Hollywood desde 1923-1924 cuando, sumándose a Greer, tanto Travis Banton como Edith Head asumieron sus puestos. Si bien Head comenzó como figurinista y asistente de Greer y Banton, en el momento en que Greer se fue en 1927 ella estaba preparada para comenzar a diseñar por su propia cuenta. Hoy en día, desde luego, el suyo es el nombre más conocido de todos los diseñadores de vestuario, pues fue la más longeva, obtuvo la mayor cantidad de Oscar y nominaciones, y después de más de cuarenta años en Paramount continuó trabajando para Universal hasta finales de los setenta.

Travis Banton, sin embargo, fue el diseñador estrella durante los años más glamorosos de Paramount, cuando el estudio tenía contratadas a una gran cantidad de damas impactantes. Como lo señaló David Chierichetti: «Sus vestidos para las grandes bellezas de los veinte fueron apenas ejercicios de calentamiento para Banton, cuya fama principal reside en sus diseños de una elegancia única en los treinta». Sus vestidos para Marlene Dietrich, Claudette Colbert, Carole Lombard y Mae West en particular contribuyeron de manera inconmensurable a la era dorada del estudio, que llegó a su fin en la época en que el diseñador lo abandonó en 1938.

Los montadores más conocidos de Paramount fueron Dorothy Arzner y Edward Dmytryk, que más tarde dirigieron sus propios films. Arzner dejó su primera marca en un par de las más exitosas producciones tempranas del estudio, *Sangre y Arena* (1922) y *La caravana de Oregón*, luego surgió a finales de los veinte como la principal directora de Hollywood, en la misma época en que Dmytryk comenzaba su carrera como montador. Ciertamente, el estudio adquirió su nómina de montadores más fuerte en los treinta, cuando la cantidad de largometrajes comenzaba a reducirse. Ellsworth Hoagland, Doane Harrison, Everett Douglas, Arhtur Schmidt, Archie Marshek y Alma Macrorie estuvieron todos alrededor de veinte años en Paramount, durante los cuales tuvieron muchas nominaciones al Oscar.

El músico más prominente del estudio fue el excelente Victor Young, que puso música a algunas de las más exuberantes producciones dramáticas del estudio desde finales de los treinta hasta comienzos de los cincuenta. Pero la contribución de Young se vio eclipsada en los cincuenta primero por un memorable par de partituras ganadoras del Oscar de Franz Waxman (por *El crepúsculo de los dioses* y *Un lugar en el sol*) y luego por el duo de Alfred Hitchcock y Bernard Herrmann, que constituyó una de las más memorables colaboraciones entre un compositor y un director en la historia del cine, a partir de *Pero ¿quién mató a Harry?* (*The Trouble with Harry*, 1955) e incluyendo principalmente *Vértigo* y *Psicosis*, en donde se puso en evidencia el acercamiento personal y efectivo de Herrmann.

Los premios de la Academia

A lo largo de gran parte de su extensa historia, Paramount tuvo una sorprendente mala suerte con los premios de la Academia y en ocasiones transcurrieron largos períodos entre un premio

principal y el próximo. Tras obtener el primer Oscar a la mejor película por *Alas*, el estudio tuvo que esperar casi veinte años para el segundo, y apenas ganó un solo premio principal durante los treinta, cuando producía algunas de las películas más imaginativas de Hollywood. Paramount finalmente obtuvo su primera estatuilla a la mejor película en la era sonora por *Siguiendo mi camino*, a la que siguió inmediatamente *Días sin huella*. *El mayor espectáculo del mundo* de DeMille fue galardonada en 1952, pero hubo otra larga espera hasta comienzos de los setenta antes de que el estudio comenzó a tener más suerte. Entre 1972 y 1983 reunió a cuatro ganadores a la mejor película, junto con numerosos premios más. Francis Ford Coppola dirigió y escribió en colaboración dos de los films ganadores, *El padrino* y su secuela *El padrino 2.ª parte*.

El estudio se apuntó un enorme éxito en la primera ceremonia de los premios de la Academia, que comprendía los años 1927-28. No sólo *Alas* ganó como mejor película, sino que cuatro de los cinco nominados eran de Paramount, incluyendo *El destino de la carne* y *La última orden* (*The Last Order*, 1928), de Josef von Sternberg, ambas protagonizadas por una importación alemana del estudio, Emil Jannings, que fue premiado como mejor actor. Pero debieron transcurrir otros dieciséis años antes de que Paramount pudiera ganar su segundo premio capital, y a lo largo de casi todo ese período fue muy desafortunada en las nominaciones de los Oscar. En los primeros años, sin embargo, el estudio reunió una gran cantidad de nominaciones, muy a menudo porque los films de Ernst Lubitsch y Josef von Sternberg atraían particularmente la atención.

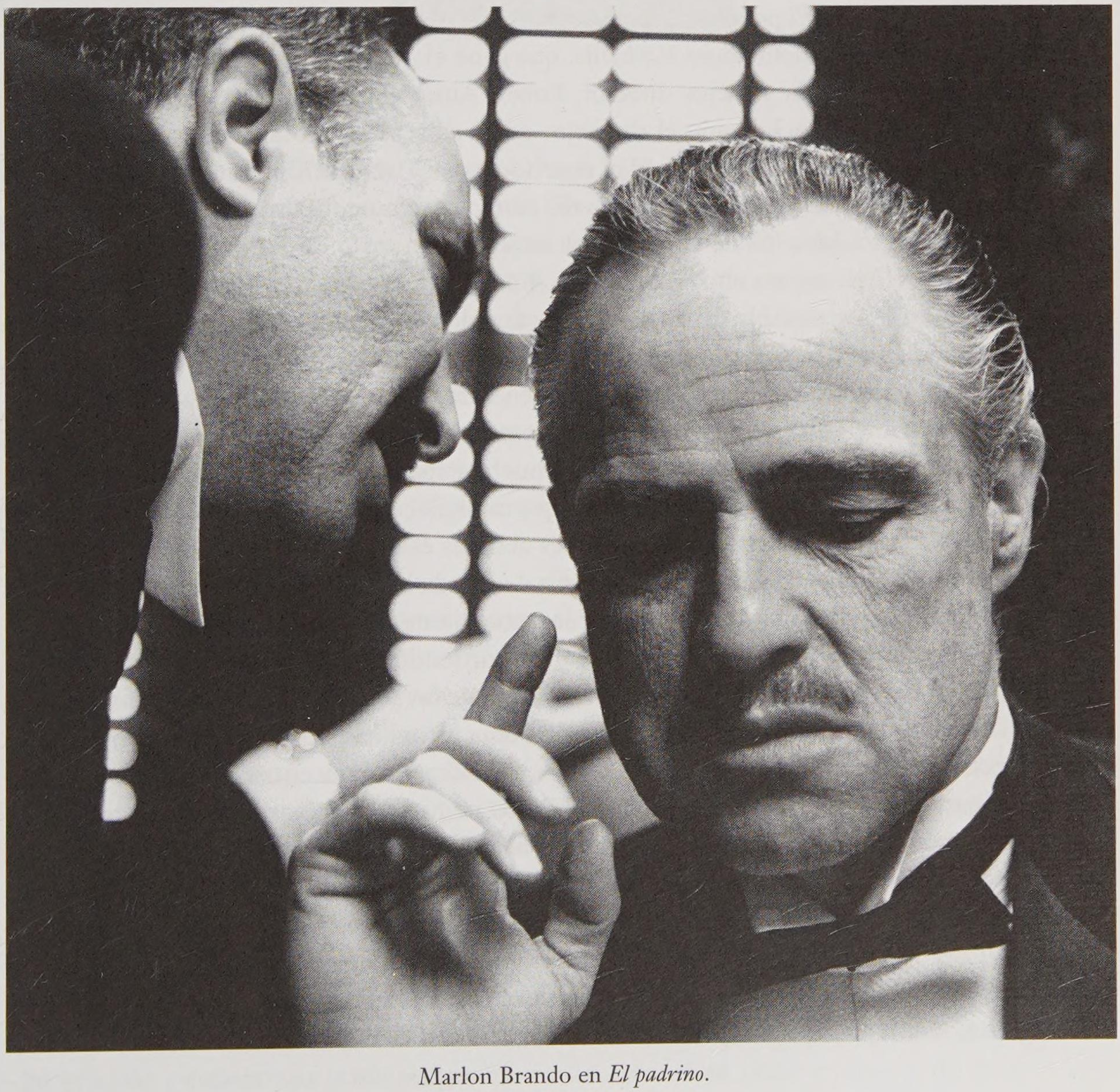
Las nominaciones a mejor película de Paramount a comienzos de los treinta fueron para *Las peripecias de Skippy* (*Skippy*, 1931); dos para Lubitsch por *El teniente seductor* (1931) y *Una hora contigo* (*One Hour with You*, 1932); y para *Adiós a las armas* (1932) y el tremendamente exitoso primer largometraje de Mae West, *Lady Lou*. Los únicos Oscar mayores de Paramount durante toda esta década fueron para Norman Taurog por dirigir *Las peripecias de Skippy* y para Fredric March por su asombrosa actuación en *El hombre y el monstruo* (1931), de Rouben Mamoulian. Durante cinco años, desde 1936 hasta 1940, el estudio no tuvo un solo nominado en la categoría de mejor película, a pesar de que se nominaban diez películas al año.

Unas pocas estrellas de Paramount fueron galardonadas por sus actuaciones en algunos papeles de comedias disparatadas, pero casi siempre eran préstamos de otros estudios. Claudette Colbert, por ejemplo, ganó un Oscar por *Sucedió una noche* en Columbia. El director de Paramount Leo McCarey ganó el Oscar de 1937 a la mejor dirección por *La pícara puritana,* en Columbia, mientras que la combinación de los guionistas de Paramount Billy Wilder y Charles Brackett, con el director Ernst Lubitsch, dio sus mejores resultados a finales de los treinta. Su *Ninotchka* fue nominada a mejor película y mejor guión en 1939, entre otros apartados.

Preston Sturges, el primer escritor y director de Paramount en establecerse a comienzos de los cuarenta, ganó su único Oscar por el guión de *The Great McGinty* (1940) y fue seguido por McCarey y Wilder, que aportaron al estudio unos Oscar muy esperados a la mejor película durante la era sonora. Con su entretenida mezcla de drama ligero, comedia, un poco de música y un mensaje social, *Siguiendo mi camino* de McCarey fue un entretenimiento ideal en los tiempos de guerra, con un papel perfecto para la pareja que compusieron Barry Fitzgerald y Bing Crosby. En su calidad de película más premiada de Paramount, *Siguiendo mi camino* ganó siete Oscar, incluyendo mejor película, mejor actor (Crosby), mejor actor de reparto (Fitzgerald) y mejor guión, mientras que McCarey ganó por la dirección, y por la escritura de la historia original. Ese mismo año también fue nombrado mejor director y mejor película por la crítica de Nueva York, pero con Fitzgerald como mejor actor.

El año 1944 fue en su totalidad un gran año para el estudio. Hubo nominaciones para dos de los guiones más inteligentes y originales de Preston Sturges, y siete nominaciones para la brillante *Perdición* de Billy Wilder, adaptada por él y por Raymond Chandler de la novela de James M. Cain. Wilder sólo tuvo que esperar un año más para que su muy efectivo y personal estudio de un alcohólico en *Días sin huella* barriera con los premios principales de la Academia y de Nueva York: mejor película, mejor actor (Ray Milland, que hizo aquí la interpretación más brillante de su larga carrera) y mejor director (Wilder), con un cuarto Oscar por el guión de Wilder y Brackett.

Desafortunadamente el estudio tuvo una mala actuación a finales de los cuarenta. *La heredera*, de 1949, con un total de ocho nominaciones, incluyendo mejor película, marcó el comienzo de una etapa entre 1949 y 1956 durante la cual el estudio ganó pocos premios principales, aunque cada año tuvo al menos un contendiente importante y una nominación a mejor película. Entre ellas, las nueve películas (hubo dos en 1953) obtuvieron un total de 71 nominaciones y ganaron 25 Oscar, pero sólo seis en las principales categorías, con un par adicional de otras películas. William Holden en *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, 1953), de



Marlon Brando en *El padrino*.

Billy Wilder, ganó el único premio al mejor actor desde Ray Milland (en 1945) y John Wayne en *Valor de ley* (1969). El estudio fue más exitoso con las actrices, a partir del triunfo de Olivia de Havilland en *La heredera* (1949), seguida por Shirley Booth en *Come Back Little Sheba* (1952), Grace Kelly en *La angustia de vivir* y Anna Magnani en *The Rose Tattoo*. El único premio a la mejor película fue para *El mayor espectáculo del mundo* en 1952, una de las producciones menos memorables de Cecil B. DeMile.

Si la actuación de Paramount en los Oscar durante aquellos años fue algo decepcionante, fue incluso peor en los años inmediatamente anteriores (1946-1948) y posteriores (1957-1963) cuando el estudio fracasó en obtener una sola nominación a la mejor película y logró sólo dos Oscar importantes, nuevamente a las mejores actrices: Olivia de Havilland por *Vida íntima de Julia Norris* (*To Each His Own*, 1946), de Mitchell Leisen, y Patricia Neal por *Hud, el más salvaje entre mil*. Durante 1964-1968, Paramount fue más afortunado con películas europeas como *Becket* (1964), de Peter Glenville, y *Alfie* (1966), de Lewis Gilbert, reflejando su efímero paso por la producción británica a mediados de los sesenta; también *Romeo y Julieta* de Zeffirelli (1968). Las tres fueron nominadas como mejor película.

Paramount logró fortalecerse en los premios entre los años 1972 y 1983, con cuatro ganadores a la mejor película: *El padrino, El padrino 2.ª parte, Gente corriente* y *La fuerza del cariño*, y muchas nominaciones, incluyendo *Nashville*, que ganó el premio de la crítica de Nueva York en 1975 a la mejor película y mejor director, Robert Altman. El estudio consiguió una gran variedad de otros Oscar, incluyendo el de mejor actor para Marlon Brando por su retrato de Don Corleone y Jack Lemmon en *Salvad al tigre* (*Save the Tiger*, 1973), de John G. Avildsen, mejor actriz a Shirley MacLaine por *La fuerza del cariño* y un número de estatuillas a los mejores actores de reparto. Más frecuentemente, el estudio tuvo éxito en las categorías menores, como la técnica, reflejando sus altos parámetros. Los Oscar a la dirección fueron para Francis Ford Coppola como responsable de las dos primeras películas de *El padrino*, así como una tercera nominación por *La conversación*; y a tres recién llegados: Robert Redford por *Gente corriente*, su primera película como director, Warren Beatty por *Rojos* (1981), su primer largometraje como director solo, y James L. Brooks, que también hacía su debut en la pantalla grande con *La fuerza del cariño*, tras haber obtenido mucha experiencia en la televisión.

Paramount obtuvo algunas nominaciones y premios Oscar a finales de los ochenta. Entre los ganadores de la nueva generación de jóvenes actrices estuvieron Marlee Matlin por *Hijos de un dios menor* (*Children of a Lesser God*, 1986), de Randa Haines; Jodie Foster por *Acusados* (*The Accused*, 1988), de Jonathan Kaplan; y la comediante Whoopi Goldberg como mejor actriz secundaria en *Ghost* (*Más allá del amor*), convirtiéndose en la primera actriz negra en ganar un Oscar desde Hattie McDaniel en *Lo que el viento se llevó*. También Sean Connery fue premiado por su actuación secundaria en *Los intocables de Eliot Ness* en 1987.

Más recientemente, el éxito del estudio con los Oscar se concentró a mediados de los noventa, a partir de *Forrest Gump*, con seis premios incluyendo mejor película, actor (Tom Hanks), director (Robert Zemeckis) y guión adaptado (Eric Roth). Un año después, Paramount tuvo otro premio a la mejor película por *Braveheart*, coproducida por la Ladd Co., con Mel Gibson premiado por la dirección. Y finalmente, en 1997 Paramount compartió el éxito de *Titanic* (coproducida con Fox). Una vez más ganó el premio a la mejor película y mejor director (James Cameron), además de un gran número de premios técnicos incluyendo fotografía, montaje, dirección artística, sonido, banda sonora y diseño de vestuario.

RKO

RKO fue el único estudio de Hollywood que se desarrolló como resultado directo de la revolución sonora. Como primer motor detrás de la formación de la compañía se encontraba la gigantesca Radio Corporation of America. Cuando FBO se fusionó con el circuito de salas de cine Keith-Albee-Orpheum en 1928, seguido por la compra de Pathé menos de tres años después, el resultado fue una operación impactante de producción, distribución y exhibición que puso a RKO entre el puñado de estudios principales de Hollywood. Si bien la compañía produjo películas memorables, incluyendo *King Kong*, los musicales de Astaire y Rogers y *Ciudadano Kane*, jamás llegó a actualizar su potencial a causa de los muchos cambios en la dirección y de una compleja historia financiera. Más tarde, en 1948, RKO fue comprada por el excéntrico Howard Hughes, que arruinó el estudio antes de venderlo en 1955.

La prehistoria de RKO comienza en 1921, cuando una pequeña compañía británica llamada Robertson-Cole decidió expandir su producción de largometrajes construyendo un pequeño estudio en Hollywood. La compañía se reorganizó un año después y fue rebautizada Film Booking Offices of America (o FBO), funcionando como distribuidora y pequeña productora de cine. El financiero estadounidense Joseph P. Kennedy (padre del futuro presidente) compró la mayor parte en 1926. Con la aparición de las películas sonoras RCA (Radio Corporation of America), dirigida por David Sarnoff, buscaba los medios para explotar sus patentes sonoras junto con su experiencia técnica y compró el estudio de FBO en 1928.

Más tarde ese año una fusión con la cadena de cines Keith-Albee-Orpheum fue el paso final en la creación de la mayor compañía productora, distribuidora y exhibidora conocida como Radio-Keith-Orpheum Corporation o por el más breve RKO. Con David Sarnoff como presidente del consejo directivo, Hiram Brown como presidente de la corporación, Joseph Schnitzer como presidente del estudio RKO y William LeBaron como jefe de producción, el nuevo estudio produjo y estrenó sus primeras producciones sonoras en 1929.

Carente de verdaderas estrellas y de directores de peso, la nueva compañía se concentró en los musicales, que estaban muy en boga en esa época, y obtuvo su primer gran éxito en este campo con *Rio Rita* (1929), así como con un puñado de comedias. Habiendo nacido en el momento oportuno, RKO le debió su temprano éxito más a la suerte que a la calidad de sus películas, y el estudio fue obviamente vulnerable a los efectos de la Depresión, que golpeó con fuerza a la industria cinematográfica en 1931-1932. (A finales de 1930 RKO se había extendido demasiado al absorber el estudio y la central de Pathé.)

David O. Selznick reemplazó a LeBaron como jefe de producción en 1931 e inmediatamente comenzó a contratar nuevas estrellas (Katharine Hepburn, Fred Astaire), directores (George Cukor, John Cromwell) y potenciales talentos en la producción (Merian C. Cooper, Kenneth Macgowan), en un intento por mejorar la calidad de las producciones de RKO, mientras intentaba reducir costes al mismo tiempo. («Teníamos un presupuesto muy pequeño para una cantidad de películas muy grande, así que lo que decidí fue hacer aun más pequeñas las películas pequeñas a fin de ahorrar dinero con ellas para destinarlo a las pocas películas importantes.») También integró las operaciones de RKO y Pathé en una única entidad productora.

El primero de muchos intercambios tuvo lugar en 1932 cuando el presidente Brown y el jefe de estudio Schnitzer fueron reemplazados por Merlin Aylesworth y B. B. Kahane respectivamente. Desafortunadamente, no transcurrió demasiado tiempo hasta que el presidente comenzó a discrepar con Selznick, que insistió en su derecho a llevar con libertad la dirección del estudio. Esta disputa a principios de 1933 coincidió con la enfermedad de Irving Thalberg y su ausencia de MGM, de modo que cuando Selznick renunció y se fue de RKO, fue inmediatamente contratado por Louis B. Mayer. Es tentador especular acerca de cuán bien le hubiera ido a RKO con Selznick al timón durante una década o más. Una situación paralela sería la de Darryl F. Zanuck como exitoso director de 20th Century-Fox desde 1935 en adelante. No obstante, RKO nunca encontró a nadie para reemplazarlo. Los dos productores principales de Selznick, Merian C. Cooper y Pandro S. Berman, dirigieron el estudio en diferentes momentos en los años que siguieron, pero ambos preferían producir sus propias películas (Cooper es mejor recordado por *King Kong*, mientras que Berman produjo la mayoría de los musicales de Astaire y Rogers). B. B. Kahane también ocupó el lugar de jefe de estudio y contribuyó con el desarrollo del sistema de unidad de producción por el cual cada productor individual sería reponsable de una cantidad de realizaciones cada año. Pero la recuperación del estudio de los efectos de la Depresión era lenta.

Quizá alentado por la calidad mejorada y el éxito de taquilla de las películas de RKO en 1935, que incluían *Sombrero de copa* (*Top Hat*), de Mark Sandrich, *El delator* y *Sueños de juventud* (*Alice Adams*), de George Stevens, Floyd Odlum y su Atlas Corporation compraron una parte importante del estudio, iniciando así una nueva era en la gerencia de RKO. (Odlum incrementó su participación en el estudio y continuó siendo una fuerza mayor en la sombra durante los siguientes doce años y medio antes de venderla a Howard Hughes en 1948.) Leo Spitz se convirtió en el nuevo presidente en 1935 (reemplazando a Aylesworth), Samuel Briskin reemplazó a Kahane, y se contrataron a nuevos productores. Pero este nuevo equipo no logró estar a la altura de sus responsabilidades. El primero en irse fue Briskin (en octubre de 1937), seguido por Spitz un año más tarde cuando George Schaefer asumió como el cuarto presidente del estudio en diez años.

Schaefer duró casi cuatro años en el puesto y así tuvo la oportunidad de impulsar la calidad de las producciones de RKO mientras realizaba cambios básicos en la manera de funcio-

nar del estudio. No se mostró conforme en dejar la dirección del estudio a Pandro S. Berman, que había sido persuadido para asumir el puesto de jefe de producción por segunda vez. Su relación en todos los asuntos creativos, y su decisión de contratar a muchas compañías productoras independientes sin consultar a Berman fue la razón de que se originara alguna fricción entre ambos, lo cual condujo a la partida de Berman a finales de 1939, justo cuando la calidad de la producción del estudio comenzaba a manifestar una marcada mejoría. Estrenos de nota en 1939 incluyeron *Gunga Din, La historia de Irene Castle* (el último musical de Astaire y Rogers en RKO), *Tú y yo* (*Love Affair*), de Leo McCarey, *Mamá a la fuerza* (*Bachelor Mother*), de Garson Kanin, y *El jorobado de Notre Dame*.

A pesar de todos los cambios que tuvieron lugar en la gerencia, los productores y los directores, el personal técnico del estudio permaneció sorprendentemente estable. Como señaló el director y editor Mark Robson: «Técnicamente RKO era un muy buen estudio... Todos los directores de los departamentos eran excepcionales. Estos hombres parecían capear la tormenta entre un equipo de dirección y otro, mientras que cuando había un cambio en las altas esferas en los otros estudios, dejaban que la gente se fuera». (Desde luego, los cambios de gerencia ocurrían tan a menudo que unos cambios adicionales en el personal habrían sido inmensamente perjudiciales para el estudio.)

El lado positivo de todos estos cambios de gerencia era que, en general, se respiraba una atmósfera más libre que muchos directores apreciaban. Como recuerda John Cromwell, que estuvo durante tres distintas etapas en RKO: «Parecían tener una política que consistía en tratar de mantener a todos contentos y satisfechos para obtener una buena película... En ese sentido era muy placentero estar allí. No había ninguna "política" del estudio». Fue de especial interés la experiencia de John Ford al filmar *El delator* a comienzos de 1935. Se le permitió continuar con la condición de que se mantuviera dentro de un presupuesto pequeño de un poco más de 200.000 dólares. «Pero no me dejaban trabajar en el plató propio; me mandaron a un estudio polvoriento que estaba enfrente, y que era genial porque ahí yo me encontraba solo y ellos no me molestaban. Sin embargo, no nos construían ningún decorado... la ciudad de Dublín era sólo un telón pintado.»

La política de George Schaefer de contratar independientes (en lugar de trabajar con la unidad de producción de la casa) a principios de los cuarenta significó que 15 de los 53 estrenos en 1940 y 13 de los 46 de 1941 eran o bien independientes o coproducidos por RKO. Esta proporción cayó tras la marcha de Schaefer, pero este acercamiento era un elemento de gran importancia en la operación de RKO, que lo distinguió de los otros estudios en los cuarenta. Se convirtió en una norma con la decadencia de Hollywood en los cincuenta, cuando muchos productores, directores y estrellas principales se independizaron y establecieron sus propias productoras. En este sentido, RKO marcó el rumbo de los otros estudios.

Si bien el número de producciones independientes varió entre un año y otro y los acuerdos con los productores independientes como Disney (desde 1937), Goldwyn (desde 1941) y Vanguard Films de Selznick (1945-1947) recibieron mayor publicidad, había un amplio rango de películas. Los diversos proveedores de películas, por ejemplo, incluían Jack William Votion Productions, que se especializaba en las comedias de Lum y Abner, Nat Holt que producía westerns, y Principal Artists Productions, de Sol Lesser, que, a pesar de su pomposo nombre, mantenía a RKO bien provista con las series de Tarzán. De esta manera, RKO estuvo en condiciones de mantener sus ramas de publicidad y de distribución, al igual que sus salas de cine, trabajando a toda máquina. También la compañía ganó claramente

El productor Merian C. Cooper y Fay Wray ante la imagen de King Kong.

Cronología del estudio

1928	La Radio-Keith-Orpheum Corporation (o RKO) es formada en octubre de la fusión entre FBO y el circuito Keith-Albee-Orpheum, controlado por David Sarnoff, director de RCA.
1929	William LeBaron es designado jefe de producción.
1931	La compra de las acciones y el estudio de Pathé se termina en enero. David O. Selznick es contratado como vicepresidente a cargo de la producción, reemplazando a LeBaron.
1933	Selznick se marcha a MGM. El productor Merian C. Cooper es designado nuevo jefe de producción, con Pandro S. Berman como asistente. *King Kong* es estrenada; también es la primera vez que forman pareja Astaire y Rogers en *Volando hacia Río de Janeiro* (*Flying down to Rio*). Debido a graves dificultades financieras, la compañía es puesta bajo la administración judicial.
1935	Floyd B. Odlum compra una parte importante del estudio. Leo Spitz es designado presidente con Sam Briskin como nuevo jefe de producción. Cooper se marcha, luego se convierte en cofundador de Pioneer Pictures (que estrenará a través de RKO), mientras que Berman se queda como supervisor de producción. *La feria de la vanidad* es la primera película en Technicolor (de Pioneer Pictures).
1938	George Schaefer es contratado como presidente y Berman se convierte en vicepresidente a cargo de la producción.
1940	J. J. Nolan reemplaza a Berman. La compañía supera la etapa de la administración judicial.
1941	*Ciudadano Kane*, una producción de Mercury dirigida y protagonizada por Orson Welles, es estrenada a través de RKO. Floyd Odlum compra una participación en el estudio. George Schaefer es despedido. Charles Koerner es contratado como jefe de producción y N. Peter Rathvon como presidente, Odlum será presidente del consejo.
1945	*Las campanas de Santa María* es el mayor éxito del estudio.
1946	El año más rentable en la historia del estudio. La producción de Goldwyn *Los mejores años de nuestras vidas* gana el Oscar a la mejor película.
1947	Dore Schary es contratado para reemplazar a Koerner, que había muerto en 1946.
1948	Howard Hughes compra su participación en la compañía a Odlum. Schary parte hacia MGM.
1955	Hughes vende la compañía a la General Teleradio Corporation, de Thomas F. O'Neil, una subsidiaria de la General Tire and Rubber Company.
1957	O'Neil vende sus derechos televisivos de más de 700 viejas películas a la C & C Cola Company por 15 millones de dólares. Más tarde ese año, el estudio de RKO se convierte en productora de televisión.
1958	La propiedad del estudio es comprada por Desilu Productions, la compañía de producción televisiva de la ex estrella de RKO Lucille Ball y su marido Desi Arnaz.

prestigio suplementario con su sólida asociación con Disney y Goldwyn, si bien el acuerdo con Goldwyn era tan favorable para el productor que los beneficios financieros de RKO eran mínimos. Aquí había además una ironía en el hecho de que la confianza que puso RKO en los productores independientes en los cuarenta resultó un indicio de lo que estaba por venir. Cuando Howard Hughes arruinó el estudio en los cincuenta, llegó a confiar cada vez más en los independientes para mantener el nivel mínimo de estrenos necesario para preservar la apariencia de una compañía productora de cine en funcionamiento.

Si bien este sistema permitió al estudio limitar sus costes y los riesgos (y a la vez obtener menos ganancias), los riesgos podían seguir siendo sustanciales, como el muy publicitado ejemplo de Orson Welles y su Mercury Productions se lo demostró a Schaefer. Si bien la pérdida de *Ciudadano Kane* fue mínima, y se debió por completo a la violenta campaña periodística en su contra de William Randolph Hearst, y *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942)

Póster de *Volando hacia Río de Janeiro*.

perdió menos dinero que muchas otras producciones de RKO, Schaefer debió renunciar a mediados de 1942. Fue sucedido por un equipo enteramente nuevo encabezado por N. Peter Rathvon como presidente corporativo, Ned Depinet como presidente del estudio, y Charles Koerner como jefe de producción, pero el verdadero poder recaía en Floyd Odlum, que compró las acciones de RCA y de Rockefeller en RKO y asumió el puesto de presidente del consejo.

Beneficiándose del auge en la época de la guerra, el estudio floreció durante al menos cuatro años. Luego la muerte de Koerner en febrero de 1946 dejó un lugar vacío que ocupó Rathvon hasta que Dore Schary fue contratado en enero de 1947. Pero el reinado de Schary fue breve. A pesar de unos pocos éxitos de importancia, como *Encrucijada de odios* (1947), de Edward Dmytryk, el estudio estaba nuevamente sostenido por alfileres y caía a toda velocidad en los números rojos. En 1948, Odlum lo vendió al multimillonario Howard Hughes, cuya conducta excéntrica e irresponsable fue la desesperación de aquellos hombres que intentaron dirigir el estudio para él durante los años que siguieron. Schary pronto reconoció la imposibilidad de tratar con Hughes y se fue a MGM. Fue reemplazado por Sid Rogell, quien permaneció dos años hasta que él también fue reemplazado por Samuel Bischoff en

1950. Ese mismo año, Jerry Wald y Norman Krasna, más optimistas que realistas, hicieron un acuerdo de coproducción con Hughes para realizar 60 largometrajes en los posteriores cinco años y medio. Pero en el momento en que se marcharon en 1952, habían completado sólo... cuatro. Mientras tanto Bischoff tuvo que irse y Hughes firmó un acuerdo para exonerar al estudio. El trato no se cumplió.

A pesar de todo ello, 1952 fue un buen año, si bien casi todas las películas de RKO fueron suministradas por productores independientes. Los estrenos del año incluyeron el western de Howard Hawks *Río de sangre* (*The Big Sky*, 1952), dos de Fritz Lang, *Encubridora* (*Rancho Notorius*) y *Encuentro en la noche* (*Clash by Night*), y el último (y mejor) de los musicales de Danny Kaye para Goldwyn, *El fabuloso Andersen* (*Hans Christian Andersen*), de Charles Vidor. También estuvo *Una aventurera en Macao* (*Macao*), acreditada a Josef von Sternberg pero en gran medida vuelta a filmar por Nicholas Ray, que también dirigió *The Lusty Men* (la última de las producciones de Wald-Krasna) y un grupo de thrillers de un nivel algo inferior al promedio, incluyendo *Angel Face*, de Otto Preminger, *Sudden Fear*, de David Miller, protagonizada por Joan Crawford, y *The Narrow Margin*, dirigida por Richard Fleischer. (Conviene señalar que hacia esta fecha casi todas las producciones de RKO aún se filmaban en blanco y negro. De esta lista, por ejemplo, sólo el western de Lang y el musical de Kaye fueron en color.)

James Grainger fue el último presidente de la compañía de Hughes, desde 1953 hasta la segunda (y definitiva) venta a General Teleradio en 1955. Los nuevos dueños fracasaron en sus esfuerzos por resucitar el estudio en 1956, produciendo un grupo de películas que resultaron completos fiascos. Hacia comienzos de 1957, RKO estaba terminada como productora cinematográfica.

Los estrenos

El estudio tuvo sus primeros éxitos con una selección rutinaria de musicales y comedias, luego se dedicó paulatinamente a las películas «de mujeres» a comienzos de los treinta. La revitalización del musical fue encendida por el éxito que tuvo el ciclo de Astaire y Rogers, y a finales de los años treinta RKO produjo una gran cantidad de exuberantes películas de época, de las cuales *Gunga Din* y *El jorobado de Notre Dame* (en 1939) fueron las más exitosas. Los temas bélicos fueron introducidos en el amplio número de largometrajes de RKO, pero lo más importante en los cuarenta fue el éxito del estudio con un nuevo acercamiento estilizado a la filmación en blanco y negro, que se inició en 1941 con *Ciudadano Kane*. El interés especial de RKO en unos *films noir* efectivos pero de bajo coste continuó a lo largo de los cincuenta con películas dirigidas por Nicholas Ray y Fritz Lang. RKO es recordada por su filmación en blanco y negro, pero distribuyó muchas producciones en color producidas de forma independiente durante los treinta y los cuarenta. Éstas incluyeron los largometrajes y cortometrajes de Disney, los musicales de Danny Kaye para Goldwyn, y el primer largometraje completo en Technicolor, *La feria de la vanidad*, de Pioneer Pictures, en 1935. El estudio fue muy lento para iniciar la filmación de películas propias en color; experimentó brevemente con el 3-D y tanto con SuperScope como con el Cinemascope en los cincuenta, pero tuvo poco éxito.

Los primeros estrenos de RKO entre 1929 y 1930 fueron una mezcla muy poco imaginativa de dramas, musicales y comedias, que quizá reflejaba el hecho de que el estudio carecía de un surtido de estrellas y directores importantes. Bebe Daniels protagonizó el primer gran éxito del estudio, *Rio Rita*, que incluyó unas pocas secuencias en Technicolor, y pronto apareció en otros tres musicales al año siguiente, antes de que explotara la burbuja del musical. Sus coestrellas, el grupo cómico de Wheeler y Woolsey, sobrevivieron un tiempo más y aparecieron regularmente en dos películas al año desde 1930 hasta 1937.

RKO incrementó su producción en 1931 a casi 50 largometrajes sin un solo musical entre ellos, impulsados por la compra de Pathé, que había fortalecido su nómina de estrellas femeninas bajo contrato. Ése fue aproximadamente el nivel de estrenos que RKO pudo mantener durante los siguientes trece años, ayudada por algunas películas de producción independiente británica. Durante los comienzos de los treinta el estudio estrenó una gran cantidad de dramas domésticos baratos, romances lacrimógenos y comedias maritales, que generalmente eran adaptaciones del teatro y que se sostenían en las interpretaciones de una compañía que incluía a Helen Twelvetrees, Betty Compson, Ann Harding, Constance Bennett, Mary Astor e Irene Dunne. RKO se hizo conocida por sus películas de mujeres; hasta los títulos eran fuertemente evocativos y remiten a toda una época. Tan sólo en 1931 hubo títulos como *Una mujer de experiencia* (*A Woman of Experience,* Twelvetrees), de Harry Joe Brown; *Nacida para amar* (*Born to Love,* Bennett), de Paul Stein; *Predilección* (*Devotion,* Harding), de Robert Milton; *Astucia de mujer* (*Smart Woman*), de Gregory La Cava, y *Behind Office Doors,* de Melville Brown, ambas con Astor; *The Lady Refuses* y *Three Who Loved,* ambas de George Archainbaum y con Compson; y dos de Dunne, *Bachelor Apartment,* de Lowell Sherman, y *Consolation Marriage,* de Paul Sloane. También ese año Dorothy Machaill protagonizó *Kept Husbands,* de Lloyd Bacon, y Esther Ralston, Laura La Plante y Patsy Ruth Miller aparecieron en *Lonely Wives,* de Russell Mack.

El tono femenino distintivo de RKO se vio reforzado por la llegada de la incomparable Katharine Hepburn en 1932, y se diseminó en otros géneros como el western. Irene Dunne protagonizó *Cimarrón* (1931) mientras que Barbara Stanwyck fue *Annie Oakley,* de George Sevens, en 1935 y, alrededor de veinte años después, Jane Russell apareció en *Montana Belle* (1952), de Allan Dwan. En realidad, el estudio demostró una inclinación especial por las biografías femeninas a lo largo de los años. Hepburn marcó el rumbo como aviadora en *Hacia las alturas* (*Christopher Strong*, 1933), de Dorothy Arzner, y en *María Estuardo* (*Mary of Scotland*, 1936), de John Ford; mientras que Rosalind Russell protagonizó la historia real de una enfermera australiana *Amor sublime* (*Sister Kenny*, 1946), de Dudley Nichols; e Irene Dunne regresó a RKO en 1948 para actuar en el papel protagonista en *Nunca la olvidaré* (*I Remember Mama*, 1948), de George Stevens, también basada en una historia real. Ese mismo año, RKO estrenó la producción que hizo Wanger de *Juana de Arco* (*Joan of Arc*, 1948), de Victor Fleming, interpretada por Ingrid Bergman.

Forzado durante una buena cantidad de años a concentrarse principalmente en largometrajes de bajo coste mientras salía de la Depresión económica a mediados de los treinta, el estudio estuvo en condiciones de establecer un equilibrio anual entre un reducido número de películas prestigiosas y un número mayor (y variado) de películas de programa doble y westerns baratos. El musical también hizo su regreso estimulado por el enorme éxito del ciclo de Astaire y Rogers (dos películas al año desde 1934 hasta 1937), y atrajo el interés de muchos de los mejores compositores de Estados Unidos. Como le gustaba señalar al produc-

tor Pandro S. Berman, «jamás en la historia de Hollywood alguien hizo lo que hice yo... contratar a los Gershwin, a Irving Berlin, Jerome Kern y Cole Porter, una tras otro... Todos querían escribir para Fred Astaire».

La prolongada serie de westerns de programa doble de RKO comenzó en 1931 con Tom Keene, que llegó con Pathé y apareció en una docena de ellos entre 1931 y 1933. George O'Brien montó a caballo desde 1936 hasta 1940 pero Tim Holt duró más que todos ellos. Arreó ganado en 46 westerns entre 1938 y 1952, cuando colgó sus espuelas por última vez.

Además de los westerns baratos, RKO favoreció las series de bajo presupuesto utilizando muchos de sus actores secundarios contratados. Edna May Oliver y James Gleason formaron pareja como la juvenil detective Hildegard Withers y el Inspector Piper en una serie de películas entre 1932 y 1935. Helen Broderick reemplazó a Oliver en 1936, seguida por ZaSu Pitts (1936-1937). Desde 1938 George Sanders interpretó a El Santo cinco veces antes de asumir la personalidad de otro héroe de Leslie Charteris, El Halcón. En la cuarta película del Halcón, el hermano de Sanders, Tom Conway, lo reemplazó (en 1942), y continuó en el papel durante otros seis años.

Jean Hersholt interpretó al paternal doctor Christian en seis películas entre 1939 y 1941; Lupe Vélez y Leon Errol aparecieron en ocho entregas de películas ambientadas en México (1940-1943) y el detective de tira cómica Dick Tracy hizo su aparición cuatro veces en 1946 y 1947, encarnado por Morgan Conway y Ralph Byrd (dos veces cada uno). El rollizo actor de carácter Guy Kibbee tuvo su propia serie de seis películas como Scattergood, un filósofo campesino, mientras que Johnny Weissmuller llegó de MGM para continuar con su serie de Tarzán hasta 1948 cuando Lex Barker, y luego Gordon Scott, asumieron el papel del hombre mono para el productor Sol Lesser. RKO también eligió con éxito a Victor Moore con Helen Broderick, y a Gene Raymond con Ann Sothern, para cinco comedias y musicales menores respectivamente.

La revitalización a mediados de los treinta tanto de RKO como de otros estudios principales incluyendo MGM y Warner Bros., estuvo marcada por unas películas de época de calidad, muy a menudo basadas en obras literarias. El estudio, sabiamente, se limitó a una o dos producciones de ese tipo al año, ya que estas superproducciones resultaban en general poco rentables en la taquilla. Para RKO el ciclo se inició con *Los últimos días de Pompeya* (*The Last Days of Pompeii*, 1935), de Schoedsack y Cooper. John Ford los siguió con dos dramas en 1936 —*María Estuardo* y *The Plough and the Stars*— mientras que George Stevens dirigió a Katharine Hepburn en *Olivia* (1937). La mayor pérdida de todas la registró *El ídolo de Nueva York* (*The Toast of New York*, 1937), de Rowland V. Lee, ese mismo año, pero el estudio logró recuperar la inversión con *Gunga Din* (1939), dirigida por Stevens, y obtuvo ganancias con *El jorobado de Notre Dame* (1939), protagonizada por Charles Laughton. Volverían a estar en rojo, sin embargo, con *Abe Lincoln in Illinois* (1940), de John Cromwell, *El hombre que vendió su alma* (*All That Money Can Buy*, 1941), de William Dieterle, y *El cuarto mandamiento* de Orson Welles. Desafortunadamente el tambaleante estado financiero de RKO dificultó la posibilidad de neutralizar las pérdidas producidas por tales películas, pero era el precio que debía pagar para mantener su posición como estudio líder de Hollwyood. (En contraste con MGM, por ejemplo.)

El número de estrenos de RKO (y de los otros estudios) cayó durante los años de la guerra debido a las restricciones de la época, así como a la pérdida de estrellas y de otros profesionales a raíz del reclutamiento militar. Desde 1944 hasta 1952 el estudio estrenó un promedio anual de 34 películas, aproximadamente una docena menos que la década anterior.

Dejando a un lado las costosas películas bélicas, RKO se concentró en cambio en los aspectos sociales de la guerra, tanto en Estados Unidos como en el extranjero, e introdujo el tema de la guerra en muchas de sus películas seriadas, por ejemplo en *Los diamantes del Halcón* (*A Date with the Falcon*), de Irving Reis, y *The Falcon's Brother*, de Stanley Logan, así como en musicales como *Siete noches en Nueva York* (*Seven Days' Leave*), de Tim Whelan, y comedias: Kay Kyser protagonizó *My Favorite Spy*, de Tay Garnett, mientras que Cary Grant y Ginger Rogers formaron pareja bajo la dirección de Leo McCarey en *Once Upon a Honeymoon*. Todas estas películas fueron estrenadas en 1942, el año en el que RKO comenzó a hacer la guerra abiertamente. La resistencia francesa ante la ocupación nazi de Francia fue dramatizada en *Joan of Paris* (1942), de Robert Stevenson, y *This Land Is Mine* (1944) de Jean Renoir, mientras que Tarzán derrotó a algunos desagradables nazis en lo profundo de África en *Tarzan Triumphs* (1943), y la guerrilla rusa liderada por Gregory Peck luchó heroicamente contra los invasores nazis en *Days of Glory* (1944), de Jacques Tourneur. El estudio desarrolló un interés especial en los países del Eje, volviendo los reflectores hacia la Alemania nazi en *Hitler's Children* (1943), de Edward Dmytryk, y *The Master Race* (1944), de Herbert J. Biberman, y abordando el tema militar con Japón en *Tras el sol naciente* (*Behind the Rising Sun*, 1943), de Edward Dmytryk. De regreso en el frente local, el estudio tuvo éxitos como *Government Girl*, de Dudley Nichols y con Olivia de Havilland, y *Compañero de mi vida* (*Tender Comrade*), de Edward Dmytryk, con Ginger Rogers. Plenamente explicativos fueron los títulos *The Navy Comes Through* (1942), de A. Edward Sutherland; *Bombardier* (1943), de Richard Wallace; y *La patrulla del coronel Jackson* (*Back to Bataan*, 1945), de Edward Dmytryk, interpretada por John Wayne; mientras que *The First Yank into Tokyo* (1945), de Gordon Douglas, tuvo a Tom Neal en el rol principal.

En 1946 la guerra ya había quedado muy atrás. Una mirada detallada a este año, el más rentable en la historia de RKO, muestra una particular mezcla de largometrajes del estudio e independientes (más allá de las películas bélicas, notables por su ausencia) que la compañía distribuyó a mediados y finales de los cuarenta. El listado refleja la relativa falta de interés de RKO en los westerns y los musicales de calidad y (no poco relacionado) su rechazo a incrementar la cantidad de films en color. Las nuevas películas de RKO en Technicolor fueron producidas de manera independiente, como *Make Mine Music*, una película de animación de Disney, y *El asombro de Brooklyn* (*The Kid from Brooklyn*, 1946), de Norman Z. McLeod, uno más del puñado de musicales en Technicolor producidos por Goldwyn con Danny Kaye cada año y distribuidos por RKO entre 1944 y 1948. Pero fue de particular interés el importante número de thrillers: ocho de las diecisiete películas «de la casa» de RKO, más el primer film de larga duración dirigido por Orson Welles desde que había dejado RKO, *The Stranger* (una producción de International Pictures); y dos notables coproducciones con Vanguard Films de Selznick: *Encadenados*, de Hitchcock, con Cary Grant e Ingrid Bergman, y *La escalera de caracol* (*The Spiral Staircase*), con Dorothy McGuire, dirigida por Robert Siodmak. No poco relacionadas con esto estuvieron las producciones de terror de RKO hechas por el productor Val Lewton, así como una cantidad de innovadoras películas dramáticas, que reflejaron la preferencia particular de RKO en los cuarenta por los films en blanco y negro y de bajo presupuesto.

Irónicamente, en una época en la que la filmación en los estudios de Hollywood declinaba y otras compañías de cine importantes perdían el carácter especial que las había diferenciado en los treinta y comienzos de los cuarenta, RKO consiguió mantener una calidad individual en muchas de sus películas a través de su énfasis en los dramas, las películas de terror

y, sobre todo, los thrillers pequeños, duros y de producción económica en blanco y negro, que establecieron con eficacia el tono de la última docena de años del estudio.

Ciertamente, RKO desempeñó un papel clave al ayudar a despegar un nuevo estilo en 1940. El director Orson Welles y el director de fotografía Gregg Toland habían trabajado estrechamente en *Ciudadano Kane*. Colaboraron juntos para hacer un uso especial de unos efectos luminosos expresionistas y atmosféricos, con ángulos de cámara poco usuales y bajos, gran angulares y un nuevo tipo de filmación estilizada e imaginativa que tuvo una influencia clave en los años posteriores. Al mismo tiempo, el director Boris Ingster y el director de fotografía de RKO Nicholas Musuraca acababan de completar *Stranger on the Third Floor*, otra piedra de toque en la introducción de temas expresionistas y efectos luminosos en el thriller estadounidense de los cuarenta. (Este film se cita a menudo como el primerísimo ejemplo de *film noir* de los cuarenta.)

El aparente lazo entre *Ciudadano Kane* y el *film noir* fue confirmado por la siguiente película de Welles, *Estambul* (*Journey into Fear*) en 1942 (la última producción de Mercury para RKO), seguido por *The Stranger* y *La dama de Shanghai* (que dirigió para Columbia en 1946). El año 1942 también marcó el inicio del ciclo de Val Lewton de thrillers de horror de bajo presupuesto que tenían mucho en común con los *films noir* del estudio tanto visual como temáticamente.

Sin embargo, el ciclo de *films noir* en RKO no recibió un impulso definitivo hasta comienzos de 1944, cuando *Historia de un detective* (*Murder My Sweet*), el tratamiento personal y estilizado que el director Edward Dmytryk dio al texto de Raymond Chandler *Adiós, muñeca*, coincidió casi exactamente con *La mujer en la ventana* (*The Woman in the Window*), de Fritz Lang, protagonizada por Edward G. Robinson y Joan Bennett. Durante los años posteriores, el estudio RKO reforzó su reclamo de ser considerado el mayor exponente de Hollywood en el *film noir*. Algunos ejemplos memorables fueron *Encadenados*, de Hitchcock; *Encrucijada de odios*, de Edward Dmytryk, que introdujo una fuerte temática social dentro del thriller; el primer largo de Nicholas Ray, *Los amantes de la noche* (*They Live by Night*), y la dura película de boxeo de Robert Wise *The Set-Up*, ambas estrenadas en 1949 junto con el thriller fantástico *El gran gorila* (*Mighty Joe Young*), de Ernest B. Schoedsack, con un Oscar a los efectos especiales para Willis O'Brien.

El thriller fantástico fue llevado casi a la perfección por el productor Howard Hawks en 1951 con *El enigma de otro mundo* (*The Thing*), mientras que 1952 fue el último año verdaderamente memorable de RKO, debido a un sobresaliente grupo de thrillers entre los cuales estaban *Encuentro en la noche, La casa de las sombras* (*On Dangerous Ground*), de Nicholas Ray, y *Angel Face*. Ciertamente, la disminución en la cantidad de estrenos de RKO ya estaba en marcha. Hacia 1954-1955 el estudio estrenaba sólo 15 films al año, menos de la mitad del total de 1952. Es mejor olvidar los últimos estrenos de RKO, pero entre ellos hubo un par de *films noir*, los últimos, del veterano director Fritz Lang: *Mientras la ciudad duerme* (*While the City Sleeps*) y *Más allá de una duda razonable* (*Beyond a Reasonable Doubt*), ambas estrenadas en 1956.

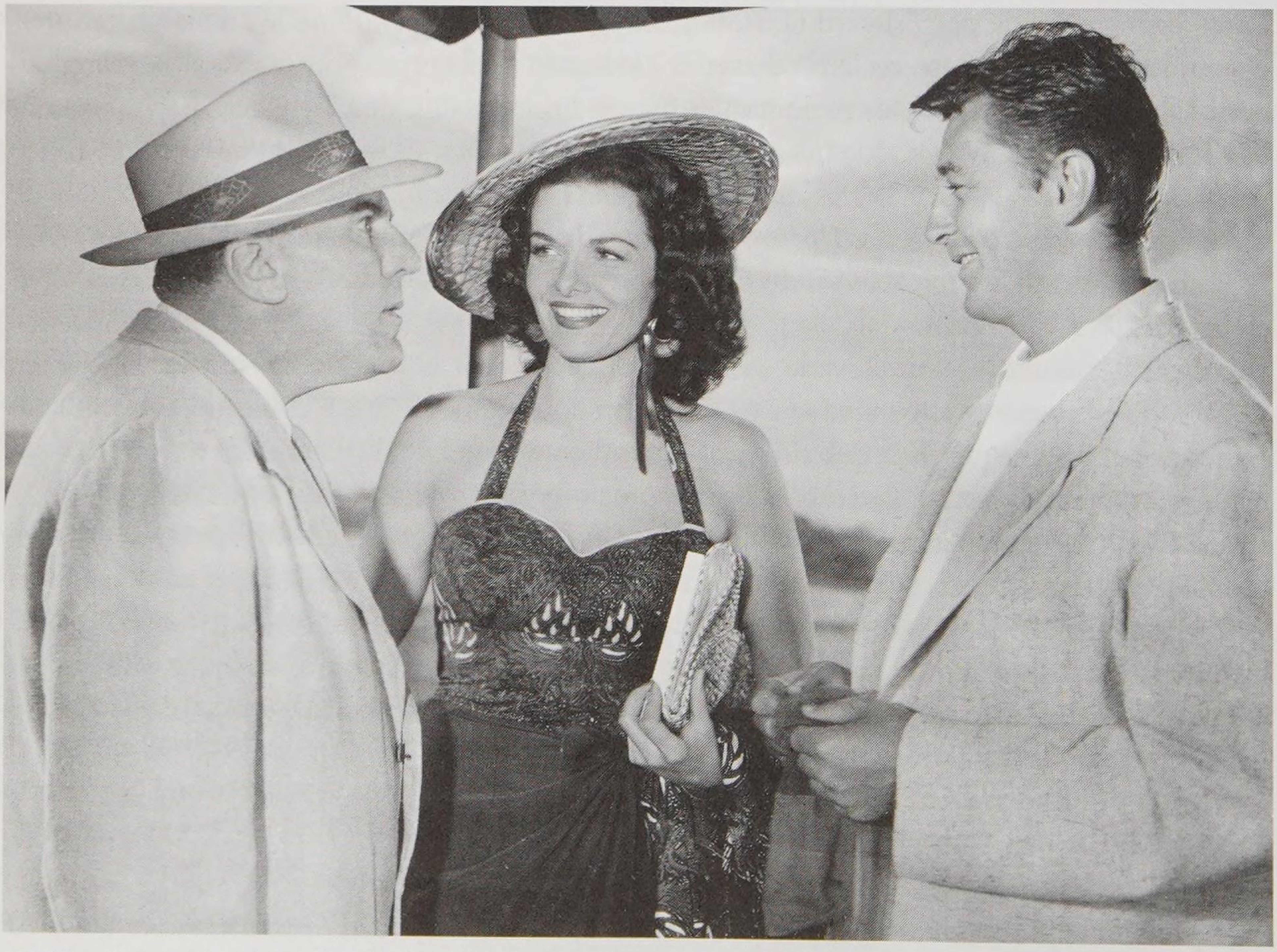
El color y la pantalla panorámica

Aunque fue mejor conocido por sus películas en blanco y negro, RKO se involucró también en algunas tempranas incursiones en Technicolor tricrómico a través de su jefe de produc-

ción, Merian C. Cooper. En 1933, desempeñó un importante papel en la formación de Pioneer Pictures, una compañía independiente financiada por el opulento hombre de la industria John Hay Whitney, y se impuso el expreso propósito de producir películas en Technicolor para ser estrenadas por RKO.

El primer proyecto fue un corto musical, *La cucaracha*, pensado para exhibir el nuevo procedimiento. Ambientado en un café mexicano por la noche, el film incluye algunos atractivos y discretos efectos de luz, pero se concentra sobre todo en el canto y la danza y en los colores del vestuario de los intérpretes en el café. Ganó un Oscar como mejor comedia de corta duración en 1934, y más tarde ese año Pioneer se embarcó en su primer largometraje en Technicolor, *La feria de la vanidad*, basado en una versión teatral de William Makepeace Thackeray. El director Rouben Mamoulian convirtió el film en una notable demostración de las posibilidades de la filmación en color controlada (aunque más dependiente del estudio). Prácticamente cada secuencia fue concebida y filmada con una importante conciencia del color, pero en otros aspectos la película se veía algo anticuada y fracasó en conseguir algo más que una obra de teatro filmada. No fue taquillera, mientras que la última película de Pioneer, *Dancing Pirate* (1936), de Lloyd Corrigan, fue un desastre y llevó a un abrupto final a la temprana asociación de RKO con el color. (El compromiso de Pioneer para rodar otros films en color fue asumido por el productor independiente David O. Selznick, que los estrenó a través de United Artists.)

RKO estrenó varios de los cortometrajes y largometrajes de animación de Disney, desde *Blancanieves y los siete enanitos* en 1937, pero no hizo ningún otro largo hasta 1944, cuando estrenó *Rumbo a oriente* (*Up in Arms*), de Elliott Nugent, el primero de los musicales en color de



William Bendix, Jane Russell y Robert Mitchum en *Una aventurera en Macao*, dirigida por Josef von Sternberg.

Samuel Goldywn, con Danny Kaye. En 1945, RKO finalmente produjo su propio primer largometraje en color, y fue el último de los grandes estudios de Hollywood en hacerlo. *The Spanish Main* fue un éxito importante y bastante rentable a pesar de su alto coste. Estaba protagonizado por Paul Henreid con Maureen O'Hara, una vivaz y sorprendentemente atractiva pelirroja que comenzaba a destacar como una de las principales estrellas en Technicolor en los cuarenta. [Maureen O'Hara fue inmediatamente elegida para la menos exitosa secuela de RKO *Simbad el marino* (*Sinbad the Sailor*), de Richard Wallace, con Douglas Fairbanks hijo, en 1946.]

El estudio siempre había sido reacio a aventurarse en la filmación en color debido a sus costes elevados. Ya en 1933 Merian C. Cooper tenía la ilusión de filmar *Volando hacia Río de Janeiro* en Technicolor, pero se lo rechazaron de plano, y la secuencia en color del musical *Amanda* (1938), de Mark Sandrich, fue igualmente rechazada. Como lo recuerda Hermes Pan, «el estudio hablaba de dar un efecto sorpresa, de manera que cuando Fred (Astaire) cantara "Solía ser ciego al color, pero ahora hay oro en tu cabello y azul en tus ojos", habría una secuencia en color. Pero algo sucedió en aquel momento. Los costes o algo así lo impidieron, pero habría sido una gran idea».

Tras su negativa a filmar en color, RKO tomó algunas extrañas decisiones durante los años cuarenta, incluyendo una ambiciosa producción de Orson Welles titulada *It's All True*, que se inició en 1942 pero nunca se terminó, y el primer largometraje del relativamente inexperto director Joseph Losey, a quien le dieron un presupuesto de un millón para *The Boy with Green Hair* en 1948. Con un coste mucho más alto de lo que podía ganar en la taquilla, al menos no perdió tanto dinero como *Hombres de presa* (*Tycoon*), de Richard Wallace, en Technicolor, del año anterior.

Con Howard Hughes el estudio continuó trabajando, a su pesar, en color y en Cinemascope a mediados de los cincuenta, si bien fue más rápido para filmar en 3-D en 1953-1954, siendo el más famoso ejemplo la visión de Jane Russel en 3-D en *The French Line* (1954), de Lloyd Bacon. También protagonizó *La sirena de las aguas verdes* (*Underwater!*, 1955), de John Sturges, la película que introdujo el nuevo procedimiento del estudio, el SuperScope, a principios de 1955. Pero la calidad de la mayoría de los estrenos de RKO fue tan mediocre que el aumento en la utilización del color y del Scope a partir de 1954 fue de poca ayuda para impulsar la taquilla o prolongar la vida del estudio, cuyos días estaban contados.

Las finanzas

Al experimentar muchos altibajos financieros, RKO sufrió de una falta de continuidad en la gerencia del estudio y siempre luchó por obtener ganancias. Tuvo mala suerte con muchas de sus producciones más interesantes y se apuntó unos éxitos escasos durante los años treinta. Aquellos que mejor contribuyeron a las cuentas del estudio estuvieron encabezados por *Las cuatro hermanitas*, *King Kong* y *El jorobado de Notre Dame*. Las únicas películas consistentemente rentables del estudio fueron los musicales de Astaire y Rogers. Beneficiándose del auge durante la guerra, RKO tuvo su mayor éxito financiero durante 1943-1946. Pero a partir de entonces todo fue hacia abajo. El estudio quedó peligrosamente en números rojos a finales de los cuarenta, y continuó cayendo bajo la gerencia del excéntrico Howard Hughes en los años cincuenta.

A lo largo de su historia, RKO fue el menos rentable de los cinco estudios principales. Como la nueva compañía originalmente destinada a sacar ventaja de la llegada del sonido, tuvo un comienzo brillante en 1929-1930, beneficiándose en los primeros años del auge del sonido. Pero recibió un duro golpe con la Depresión en 1931-1932 y las finanzas continuaron sufriendo a lo largo de casi toda la década de los años treinta.

El estudio tuvo su primer éxito de taquilla en la segunda mitad de 1929, con tres éxitos musicales sucesivos. Betty Compson protagonizó *Street Girl*, de Wesley Ruggles, luego Bebe Daniels, junto a John Boles, hizo *Rio Rita*. Este éxito apabullante fue una adaptación del espectáculo de Florenz Ziegfeld, cuyos derechos habían sido adquiridos por la gran suma de 85.000 dólares. Finalmente, Rudy Vallee coprotagonizó junto a Marie Dressler *El amante vagabundo*.

Los equipos de comedia de Amos y Andy y Wheeler y Woolsey aportaron al estudio algunos de los escasos éxitos de 1930 y 1931, mientras que *Cimarrón*, la producción más costosa de RKO a comienzos de los treinta, fue una de las pocas ganadoras del Oscar a la mejor película y en realidad perdió dinero en la taquilla. Protagonizada por Richard Dix, costó 1,4 millones y perdió alrededor de 500.000; la siguiente película de Dix, *The Conquerors*, de William A. Wellman, cayó en 1932, el peor año del estudio.

Con más de diez millones de dólares de déficit, RKO fue pronto intervenida por la administración judicial a comienzos de 1933, con la Irving Trust Company como auditor asignado por los tribunales. (La compañía no salió de la tutela judicial hasta enero de 1940.) Esto ocurrió a pesar de los heroicos esfuerzos del jefe del estudio, David O. Selznick, que había sido contratado en 1931. Había logrado reorganizar el estudio integrando las operaciones de RKO y Pathé en un único conjunto funcional. También aseguró haber disminuido en casi seis millones de dólares el presupuesto total de filmación, reducidos de los 16 millones en la temporada 1931-1932 a 10,2 millones en 1931-1933, con el coste promedio de un largometraje de RKO recortado de 350.000 a 230.000 dólares. Para pagar un proyecto tan particular como *King Kong*, Sezlnick debió tomar algo de dinero de los presupuestos de unas cuantas de las otras películas. Finalmente completada a un coste de casi 700.000 dólares, *King Kong* fue el gran éxito de 1933. Junto con dos películas con Katharine Hepburn, *Gloria de un día* (*Morning Glory*), de Lowell Sherman, y *Las cuatro hermanitas*, de George Cukor, ayudaron al estudio a reducir sus pérdidas.

Durante los años que siguieron, RKO hizo unos progresos lentos pero sostenidos en la reducción de su déficit. Desafortunadamente, la tendencia estaba lejos de ser consistente, con éxitos y fracasos tendiendo a neutralizarse mutuamente. Se puede discernir un patrón mediante el cual muchas de las estrellas y directores más distinguidos del estudio, que comenzaron imponiéndose, tendieron a empalidecer peligrosamente a la vez que sus películas se volvían progresivamente más costosas y menos rentables. Esto sucedió con Katharine Hepburn y Robert Woolsey, con los directores John Ford, Ernest B. Schoedsack y George Stevens, e incluso con los musicales de Astaire y Rogers.

Así, los primeros films de Katharine Hepburn y *King Kong* de Schoedsack ayudaron a RKO a recuperarse de la Depresión, pero Hepburn pronto comenzó a perder su atractivo en la taquilla, si bien sus películas eran unos de los productos más costosos de RKO. *Sangre gitana* (*The Little Minister*), de Richard Wallace, de 650.000 dólares, fue la producción más costosa del estudio en 1934, y apenas recuperó la inversión; *La gran aventura de Silvia* (*Sylvia Scarlett*, 1936), de George Cukor; *Olivia* (1937) y *La fiera de mi niña* (1938), de Howard Hawks, perdieron unos 300.000 cada una. Asimismo, el director John Ford comenzó muy

bien con *La patrulla perdida* (*The Lost Patrol*, 1934) y *El delator*, que contrarrestaron un par de fiascos de Schoedsack [*Ella* (*She*) y *Los últimos días de Pompeya*]. Pero en 1936 las dos últimas producciones de Ford para RKO funcionaron mal, anulando por consiguiente los beneficios de dos éxitos de Astaire y Rogers. Finalmente, el director George Stevens tuvo un buen comienzo en 1935-1936, pero luego dos fracasos en 1937; mientras la pareja de Astaire y Rogers tuvo un gran éxito con *Swing Time*.

El estudio apenas lograba registrar una pequeña ganancia durante 1936-1937, pero volvía a tener déficit durante la gestión de su nuevo presidente, George Schaefer. Una vez más, como en 1931-1932, la turbulencia alcanzaba a toda la industria, y hay indicios vehementes para considerar que la fluctuación en las ganancias tuvo menos que ver con las políticas de dirección que con los altibajos de la industria cinematográfica en general. Incluso los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers, cada vez más costosos (y menos rentables), finalmente llegaron a perder dinero. Otras películas mayores que produjeron pérdidas en 1938 incluyeron *El placer de vivir* (*Joy of Living*), de Tay Garnett, protagonizada por Irene Dunne, y a los hermanos Marx en *El hotel de los líos* (*Room Service*), de William A. Seiter, mientras que *Dos mujeres y un amor* (*In Name Only*), de John Cromwell, y *Tú y yo* lograron unas ganancias pequeñas. *Gunga Din*, dirigida por Stevens, fue la producción más costosa del estudio en los años treinta, apenas inferior a los dos millones, y recuperó la inversión con dificultades, mientras que el estudio en 1939 tuvo éxito con *El jorobado de Notre Dame* y *Mamá a la fuerza*, esta última el primer gran éxito de Ginger Rogers sin Fred Astaire, que mostró su nuevo lugar como la principal estrella del estudio.

RKO comenzó a recuperarse una vez más a comienzos de los cuarenta, experimentando los años más rentables de su historia mientras se beneficiaba del auge durante la guerra entre 1943 y 1946; luego, en la posguerra, con el declive en la afluencia del público, cayó estrepitosamente en números rojos. Como el más débil de los estudios principales, carente de fuerza y continuidad en su liderazgo, RKO fue el más vulnerable a las fluctuaciones de la industria del cine. RKO no tenía ni una nómina de estrellas excepcional como la que tenían los otros estudios, ni un éxito similar en la venta de sus películas (como, por ejemplo, MGM, que podía hacer frente a las tendencias negativas en el resto de la industria).

El período entre 1943 y 1946, durante el cual Charles Koerner estuvo a cargo del estudio, fue tan rentable que se ha sostenido que su política era «responsable», en contraste con la de George Schaefer, que había contratado a Orson Welles, por ejemplo, y a quien en general se asocia con la pérdida de calidad de las producciones. «Koerner había cambiado las directivas del estudio», según el historiador del cine Douglas Gomery, «abandonando por completo la idea de los films prestigiosos en favor de unas películas de bajo presupuesto que hicieran dinero». Sin embargo, hay pocas pruebas que respalden esta visión. Desde 1935, la nómina de producciones de RKO en general incluía entre 10 y 12 películas de primera calidad contrarrestadas por 25 o más películas de programa doble y una media docena de westerns. (La temporada de 1939-1940, por ejemplo, incluyó 12 películas mayores presupuestadas en unos 800.000 dólares cada una, seis películas de bajo coste en 200.000 dólares, 20 películas de serie B de 125.000 y seis westerns de unos 85.000.) Y el mismo patrón continuó a lo largo de mediados de los cuarenta.

Así, los grandes éxitos de RKO en 1943 presentaron una mezcla familiar de películas mayores: Cary Grant en *Mr. Lucky*, de H. C. Potter (con ganancias de 1,6 millones de dólares), la moderadamente barata *Government Girl* protagonizada por Olivia de Havilland, y las

ÉXITOS DE TAQUILLA DE RKO

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1914-1931		
Rio Rita (1929)		1,7
Check and Double Check (1931)		1,7
Syncopation (1929)		1,3
Cimarrón (1930)	(1,4)	1,1
1932-1940		
Blancanieves y los siete enanitos (Disney, 1937)	(1,5)	8,0
Las cuatro hermanitas (1933)	(0,4)	2,3
El jorobado de Notre Dame (1939)	(1,8)	1,5
Espejismo de amor (*Kitty Foyle*) (1940)		1,5
Sombrero de copa (1935)	(0,6)	1,5
1941-1950		
Los mejores años de nuestra vida... (Goldwyn, 1946)	(2,1)	10,4
Las campanas de Santa María (1945)		8,0
Encadenados (1946)	(2,4)	4,8
El solterón y la menor (*The Bachelor and the Bobby-Soxer*) (1947)		4,5
La Cenicienta (*Cinderella*) (Disney, 1950)		4,3
Juana de Arco (Wanger, 1948)	(5,0)	4,1
El asombro de Brooklyn (Goldwyn, 1946)		4,0
1951-1960		
El fabuloso Andersen (Goldwyn, 1952)	(4,0)	6,0
Peter Pan (Disney, 1953)		6,0
El conquistador de Mongolia (*The Conqueror*) (1956)	(6,0)	4,5
The French Line (1954)		2,9
Infierno en las nubes (*Flying Leathernecks*) (1951)		2,6
Alicia en el país de las maravillas... (*Alice in Wonderland*) (Disney, 1951)	(5,0)	2,4
No estoy sola (*The Blue Veil*) (1951)		2,2
La sirena de las aguas verdes (1955)		2,3

películas de bajo presupuesto *Hitler's Children* y *Tras el sol naciente*, ambas dirigidas por Edward Dmytryk y con ganancias de 1,5 millones de dólares cada una. Una ganancia, aunque pequeña, fue acreditada por la primera producción de terror de Val Lewton, *La mujer pantera* (*Cat People*), de Jacques Tourneur, estrenada a finales de 1942.

Al recurrir a temas bélicos trillados, las dos películas de Dmytryk obtuvieron un enorme e inesperado éxito, pero en cuanto al resto del reinado de Koerner fueron en su mayoría las películas importantes las que figuraron prominentemente en la hoja de balances de RKO. Los fracasos más conocidos incluyeron *Days of Glory*, la primera película de Gregory Peck, que costó algo menos de un millón; *Un corazón en peligro* (*None But the Lonely Heart*, 1944), de Clifford Odets, con Cary Grant y Ethel Barrymore; una comedia con Pat O'Brien, *Man Alive* (1945), de Ray Enright; y Rosalind Russel en *Amor sublime*, una película que perdió 660.000 dólares, algo más que *El cuarto mandamiento*, por la cual George Schaefer fue dura-

mente criticado. Estas películas estuvieron contrarrestadas, sin embargo, por una cantidad de grandes éxitos como *Las campanas de Santa María*, la película más rentable en la historia de RKO, la película de aventuras en Technicolor *The Spanish Main* y *Encadenados*, de Hitchcock. (Nótese que se ha prestado mucha atención a la fascinante serie de películas de terror de bajo presupuesto producidas por Val Lewton entre 1941 y 1945, pero su importancia y su rentabilidad para el estudio fueron realmente mínimas en relación con las enormes ganancias obtenidas en esos años.)

Con la afluencia de público en sus niveles máximos y todos los estudios experimentando unas ganancias más elevadas que nunca, es difícil estimar cuánto crédito se le debe a Koerner por sacar adelante la compañía. Su muerte a comienzos de 1946 significó que su liderazgo nunca fuera puesto a prueba. Ciertamente, la vulnerabilidad de RKO al declive general de público nunca fue más evidente que durante los años de posguerra. Las ganancias cayeron de su límite de 12 millones de dólares en 1946 a cinco millones en 1947, y en 1948 la compañía luchaba por recuperar sus inversiones.

El nuevo jefe de producción Dore Schary, que llegó en 1946, tuvo un enorme éxito personal con *Encrucijada de odios*, un thriller con fuerte temática social dirigido por Edward Dmytryk. Pero Schary luchaba una batalla perdida. *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, 1946), de Frank Capra, perdió 500.000 dólares; la producción en color de tres millones *Hombres de presa*, protagonizada por John Wayne, perdió un millón; y *Mourning Becomes Electra* (1947), dirigida por Dudley Nichols, marcó un nuevo récord de pérdidas para RKO con 2,3 millones de dólares.

Para Floyd Odlum de Atlas Corporation, que poseía una mayoría de acciones en el estudio, aquello le pareció una oportunidad para desentenderse del negocio. Aceptó una oferta del mul-

Fred Astaire y Ginger Rogers en *Sombrero de copa*.

timillonario Howard Hughes, que había hecho sus pinitos en el cine como productor y director desde los años veinte. Hughes le aseguró a Dore Schary que tendría la libertad que necesitaba para dirigir el estudio como antes. La realidad demostró otra cosa, y Schary pronto se marchó.

De acuerdo con el Decreto de Consentimiento del gobierno, Hughes de inmediato comenzó las negociaciones para vender las salas de cine de RKO y así obtener ganancias rápidamente. En otros aspectos, sin embargo, dirigió el estudio como si tuviera poco interés en que ganara dinero. Durante el reinado de Hughes, RKO operó prácticamente con déficit. Es difícil acceder a una información financiera fiable de los cincuenta, si bien el estudio pudo haber recuperado la inversión en un año, 1951, cuando disfrutó de un último e inesperado éxito con *No estoy sola,* de Curtis Bunhard, interpretada por Jane Wyman.

Howard Hughes finalmente vendió RKO a General Teleradio, una subsidiaria de la General Tyre and Rubber Company, tras una venta previa en 1952 que había fracasado. Si bien la nueva compañía, RKO Teleradio, tenían planes para revitalizar el estudio, casi todas sus películas funcionaron tan mal que, hacia 1958, estaba terminada como compañía productora de cine y vendió el estudio. Los compradores fueron la productora Desilu, perteneciente a la ex estrella de RKO Lucille Ball y su marido, Desi Arnaz, que usaron el estudio para la producción de su muy duradera y exitosa serie *Yo amo a Lucy* (*I Love Lucy*).

Las estrellas

RKO comenzó con una razonable lista de estrellas femeninas encabezada por Bebe Daniels, Constance Bennett, Ann Harding e Irene Dunne, pero sufrió de escasez de actores. Katharine Hepburn fue contratada en 1932, y resultó ser el mayor descubrimiento estelar del estudio. La inspirada unión de Fred Astaire con Ginger Rogers llevó a una popularísima serie de musicales, mientras que la señorita Rogers pronto hizo carrera por su cuenta, al igual que Lucille Ball. Entre las numerosas estrellas que estuvieron durante algún tiempo en RKO se encuentran Barbara Stanwyck, Cary Grant y Charles Laughton, mientras que Tom Holt fue la estrella de los westerns B durante 15 años, y John Wayne extendió su fama durante su fase en RKO. En los cuarenta y comienzos de los cincuenta RKO desarrolló un nuevo grupo de nombres estelares, encabezado por Robert Mitchum, Robert Ryan, Jane Greer y Jane Russell, que aparecieron en muchos de los duros dramas y los thrillers del estudio.

A lo largo de su historia, RKO sufrió de escasez de estrellas de primera categoría y por consiguiente fue incapaz de tener poder en la taquilla. Hubo una muy elevada cifra de renuncias de estrellas, quizá relacionada con los frecuentes cambios en la gerencia. El problema asumió diversas formas. El estudio tenía dificultades para mantener a sus estrellas principales satisfechas, pues a menudo recibían unas ofertas muy tentadoras de los estudios rivales. Sumado a ello, RKO tenía contratados a varios intérpretes prometedores, pero éstos no fueron capaces de dar rienda por completo a su talento hasta que se fueron. Por último, un número de estrellas llegó a RKO cuando ya había pasado su mejor momento, pero resultaron igualmente valiosas para un estudio tan escaso en talentos interpretativos.

RKO armó su nómina de estrellas femeninas durante los primeros años. Ann Harding y Constance Bennett fueron heredadas de Pathé, mientras que las estrellas del cine mudo Betty

Compson, Bebe Daniels y Dolores del Río estuvieron un tiempo en el estudio a comienzos de los treinta, pero nunca recuperaron en las películas sonoras la gran popularidad que habían experimentado anteriormente. (Bebe Daniels sí tuvo un triunfo mayúsculo al protagonizar el primer gran éxito del estudio, *Rio Rita*, en 1929.)

Myrna Loy llegó de Warner Bros. pero pronto se fue a MGM, donde consiguió una posición de verdadera estrella por primera vez. Mary Astor se quedó dos años, pero rechazó un contrato para un rol protagonista pues ella prefería la variedad de papeles que le ofrecían como actriz secundaria destacada. Asimismo, el paso de Fay Wray por RKO fue relativamente breve, pero se la recuerda de una forma entrañable por sus dos papeles sensuales, temibles y de aventura: frente a Joel McCrea en *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, 1932), de Irving Pichel y Ernest B. Schoedsack, y perseguida en el mismo decorado de jungla en la formidable *King Kong* en 1933.

RKO tuvo más suerte con Ann Harding e Irene Dunne, que permanecieron allí durante algunos años, como lo hizo también Katharine Hepburn, que llegó en 1932. Todas eran soportes para el género de «películas de mujeres» en las que el estudio se especializó durante los años treinta, y que también reflejaba su escasez de talentos masculinos. Las pocas estrellas masculinas importantes estuvieron encabezadas por el experimentado Richard Dix, que fue nominado al Oscar por su actuación en *Cimarrón*, y un relativo novato en las películas, Joel McCrea. Pero como era de esperar con RKO, los mejores años de Dix ya habían quedado atrás, mientras que los de McCrea estaban aún por venir cuando dejó el estudio por Goldywn y Paramount.

Durante su corto reinado como jefe de producción, David O. Selznick reconoció la necesidad de suministrar al estudio nuevos talentos actorales. Su primer y sobresaliente hallazgo fue Katharine Hepburn, que pronto se desarrolló como la estrella femenina principal de RKO. Su primer papel importante, un convincente retrato de una aviadora en *Hacia las alturas*, fue pronto seguido por la actuación ganadora del Oscar en *Gloria de un día*. Luego fue elegida como Jo en una sensible y memorable adaptación de *Las cuatro hermanitas*, que dirigió Cukor, bajo el título *Las cuatro hermanitas* y fue el mayor éxito de taquilla de RKO en esa década.

Las tres películas de Hepburn fueron estrenadas en 1933, y ese mismo año Fred Astaire, también contratado por Selznick, hizo sus primeras apariciones en pantalla. Si bien había sido tomado en préstamo a MGM para su debut, un cameo en *Alma de bailarina* (*Dancing Lady*), de Robert Z. Leonard, fue pronto puesto junto a la estrella contratada de RKO Ginger Rogers en *Volando hacia Río de Janeiro*, antes de que coprotagonizaran una serie de musicales que demostraron ser lo más descollante de la producción de RKO en los treinta. Como recuerda el mismo Astaire: «Llegué a Hollywood porque estaba ansioso por ver de qué se trataba todo aquel asunto del cine... Personalmente no quería una pareja, pero apareció esta chica ideal para trabajar...».

De hecho, Astaire y Rogers fueron los únicos artistas de RKO que aparecieron juntos en la lista anual de estrellas taquilleras de la *Quigley Publications*. Estuvieron en la lista tres años consecutivos, entre 1935 y 1937, al mismo tiempo que el atractivo de Hepburn comenzaba a menguar y se la rotuló injustamente como «veneno de taquilla». Ni Astaire ni Hepburn permanecieron mucho tiempo más en RKO —sólo seis años cada uno— en relación con sus prolongadas carreras. El jefe de producción del estudio, Pandro S. Berman, aún recuerda los problemas que tuvo para mantener la asociación Astaire-Rogers funcionando:

«La mayor parte de mis esfuerzos estaba dedicada a poner a Fred a trabajar con Ginger en *La alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*), de Mark Sandrich, y en lograr que él volviera a trabajar con ella en *Roberta* y que siguiera a lo largo de toda la serie... Él nunca superó la sensación de ser forzado a convertirse en parte de un equipo, que era lo último en el mundo que deseaba».

Los musicales de Astaire y Rogers también suministraron oportunidades para nuevos talentos como Betty Grable, que tuvo un pequeño papel en *La alegre divorciada,* y Lucille Ball, que aterrizó en su primer y mínimo papel en *Roberta* en 1934. («Contratábamos modelos para el espectáculo de moda», recuerda Berman, «y la pusimos bajo contrato por 50 dólares a la semana».) Veloz para sacar ventaja del éxito de su asociación con Astaire, Ginger pronto protagonizó comedias (y ocasionales dramas) por su cuenta, asumiendo el lugar de Katharine Hepburn como principal atracción del estudio a finales de los treinta y obteniendo un Oscar por la dramática *Espejismo de amor* en 1940, de Sam Wood.

Lucille Ball gradualmente se hizo camino a partir de papeles minúsculos y secundarios hasta alcanzar la posición de estrella y establecerse como comediante principal, pero otras pocas actrices contratadas también hicieron lo mismo. Joan Fontaine, Van Heflin, Jack Carson, Ann Miller y Betty Grable estuvieron unos años en el estudio en los treinta sin mucho éxito, todos lo tuvieron en otro sitio. MGM fue especialmente exitosa en explotar a los ex actores de RKO en los cuarenta. (La nómina de MGM incluía a Van Heflin, Frank Sinatra, Ann Miller, Lucille Ball y Agnes Moorehead, mientras que tanto Fred Astaire como Katharine Hepburn recomenzaron sus carreras tras un breve intervalo.)

RKO se vio forzada a tomar estrellas en préstamo para muchas de sus grandes producciones. Conocidos ejemplos incluyen a Bette Davis, cedida por Warner Bros. para *Cautivo del deseo* (1934), y a Randolph Scott de Paramount, que protagonizó *Roberta* y *Ella* en 1935; Joan Fontaine hizo *Sospecha* (*Suspicion*, 1941), cedida por David O. Selznick que también cedió a RKO los servicios de Ingrid Bergman para *Las campanas de Santa María* y *Encadenados*, junto con el director Alfred Hitchcock, que también estaba contratado por Selznick. Pero obviamente era imposible para RKO pedir en préstamo todas las estrellas que necesitaba, si bien el estudio logró atraer grandes nombres, aun si su estancia era relativamente breve, como a menudo sucedía.

Barbara Stanwyck llegó en 1935 y Cary Grant, inicialmente cedido por Paramount, comenzó a trabajar con regularidad en RKO desde 1937 (alternando con Columbia) y durante más de diez años. Las primeras películas de Tim Holt para RKO datan de 1938, y un año después se estableció como la estrella principal del estudio en westerns de programa doble, sustituyendo a George O'Brien. También interpretó un par de papeles dramáticos, entre ellos interpretó al hijo en *El cuarto mandamiento.* Charles Laughton y Maureen O'Hara protagonizaron una impactante producción de *El jorobado de Notre Dame* en 1939, y se quedaron durante un tiempo, mientras que la sublime Carole Lombard llegó ese mismo año para interpretar una cantidad de películas que no funcionaron tan bien. La mejor de esa serie fue *Dos mujeres y un amor* (1939), con Cary Grant y Kay Francis, pero *They Knew What They Wanted* (1940), de Garson Kanin, que coprotagonizó junto a Laughton, fue un gran desencanto. Un acontecimiento importante en RKO en 1940 fue la llegada de Orson Welles con su compañía Mercury Theatre, todos novatos en la pantalla, incluyendo a Joseph Cotten y Agnes Moorehead. Pero todos ellos pasaron a otros estudios tras sólo tres producciones con RKO, en las que ofrecieron algunas actuaciones memorables.

Las estrellas

Albert, Eddie 1943
Andrews, Dana (Goldwyn) 1940-43, 1949-51, 1956
Astaire, Fred 1933-38
Astor, Mary 1930-32
Ball, Lucille 1935-42
Barrie, Wendy 1938-42
Bartholomew, Freddie 1940
Bel Geddes, Barbara 1947-48
Bellamy, Ralph 1933-34
Bendix, William 1951-53
Bennett, Constance (Pathé) 1929-31, 1932-33
Bergman, Ingrid 1945-46
Bolger, Ray 1941
Brent, George 1944-45
Brown, Joe E. 1937
Burke, Billie 1932-34
Cabot, Bruce 1932-34
Carson, Jack 1937-38
Cochran, Steve (Goldwyn) 1945-48
Colbert, Claudette 1945
Colman, Ronald 1940-41
Compson, Betty 1931
Conway, Tom 1942-46
Cooper, Gary (Goldwyn) 1941-42
Cortez, Ricardo 1931-32
Cotten, Joseph 1940-42
Daniels, Bebe 1929-30
Darnell, Linda 1952-54
Darwell, Jane 1942-43
Davis, Joan 1945-49
Day, Laraine 1938, 1943-49
Dee, Frances 1933-34
Del Río, Dolores 1931-33
Denny, Reginald 1933-34
Dix, Richard 1929-35, 1938, 1940
Douglas, Kirk 1947
Douglas, Melvyn 1934-35
Dunne, Irene 1930-34, 1937-38
Duryea, Dan (Goldwyn) 1941-42, 1954
Errol, Leon 1937-42, 1945
Fairbanks, Douglas, Jr. 1937-38
Fitzgerald, Barry 1938-39
Fleming, Rhonda 1955-56
Fontaine, Joan 1936-38
Foster, Preston 1934-38
Francis, Kay 1939-40
Grable, Betty 1933-36
Grahame, Gloria 1948-49
Granger, Farley (Goldwyn) 1947-52
Grant, Cary 1936-44, 1946-48
Greer, Jane 1944-50
Hale, Barbara 1943-48
Harding, Ann (Pathé) 1929-30, 1931-35
Hardwicke, Cedric 1939-41
Havoc, June 1941-42
Heflin, Van 1936-37
Hepburn, Katharine 1932-37
Hersholt, Jean 1939-41
Holt, Tim 1938-52
Karloff, Boris 1930-31, 1944-46
Kaye, Danny (Goldwyn) 1943-48
La Rocque, Rod 1939-40
Laughton, Charles 1939-42
Lombard, Carole 1939-40
Louise, Anita 1931
Loy, Myrna 1932
Lukas, Paul 1944-45
Lupino, Ida 1951-52
Marshall, Herbert 1936-37
Mayo, Virginia (Goldwyn) 1943-48
McCrea, Joel 1930-33
McGuire, Dorothy 1945-46
Menjou, Adolphe 1939-41
Miller, Ann 1937-38
Mitchum, Robert 1946-53
Mix, Tom (FBO) 1928-29
Moorehead, Agnes 1940-43
Morris, Chester 1937-38
Murphy, George 1941-42, 1944
Niven, David (Goldwyn) 1947-48
O'Brien, George 1936-40
O'Brien, Pat 1942-49
O'Hara, Maureen 1939-43, 1945-46
Oakie, Jack 1936-38
Oberon, Merle 1947
Oliver, Edna May 1930-33
Payne, John 1954-56
Pitts, ZaSu 1932, 1934
Powell, Dick 1944-45, 1952-55
Quinn, Anthony 1945-47
Raft, George 1945-49
Rains, Claude 1949-50
Raymond, Gene 1935-37, 1940
Reagan, Ronald 1954-55
Rogers, Ginger 1933-43
Russell, Jane 1950-54
Russell, Rosalind 1946-48
Ryan, Robert 1943-44, 1946-52
Sanders, George 1939-41
Scott, Randolph 1944-45
Sherman, Lowell 1930
Shirley, Anne 1934-44
Simmons, Jean 1952-53
Simon, Simone 1941-42, 1944
Sinatra, Frank 1943-44
Smith, Kent 1942-49
Stanwyck, Barbara 1935-38
Steiger, Rod 1956-57
Stroheim, Erich von 1931
Temple, Shirley 1946-48
Tracy, Lee 1936-40
Trevor, Claire 1944-46
Twelvetrees, Helen (Pathé) 1930-32
Vallee, Rudy 1945-47
Vélez, Lupe 1939-43
Vera-Ellen (Goldwyn) 1944-45
Wayne, John 1943-51
Weissmuller, Johnny 1942-47
Welles, Orson 1940-42
Wray, Fay 1933
Wright, Teresa (Goldwyn) 1941-42, 1946
Young, Loretta 1945-48
Young, Robert 1945-47

Un grupo de estrellas experimentadas cuyos mejores años habían quedado atrás ayudaron a completar la nómina de RKO durante algunos años, entre ellos Kay Francis, durante 1939-1940, y Johnny Weissmuller que llevó consigo su taparrabos de Tarzán desde MGM. Robert Young se unió al estudio en 1945, y la adolescente Shirley Temple llegó en 1946 pero claramente había perdido el carisma que la había convertido en la principal estrella infantil de los treinta. Tras haber interpretado al joven y romántico protagonista de innumerables musicales de los treinta en Warner Bros., Dick Powell demostró una sorprendente capacidad para interpretar a tipos duros en algunos thrillers de RKO, como *Historia de un detective* y *Venganza* (*Cornered*, 1945), de Edward Dmytryk, mientras que el rudo George Raft continuó en la misma vena, protagonizando un par de los mayores éxitos del estudio a mediados de los cuarenta, *Johnny Angel* (1945) y *Nocturne* (1946), ambas de Edwin L. Marin.

RKO había desarrollado una imagen más dura en esa época, llevada a la pantalla por una idónea selección de nuevas estrellas. Un grupo de hombres recios liderado por Robert Mitchum, Robert Ryan y William Bendix se vio acompañado por damas notables de la talla de Gloria Grahame, Jane Greer, Ida Lupino y Jane Russell. Pero el engañosamente letárgico Mitchum fue el actor del grupo que trabajó más duro. («Yo no molesto al estudio y él no me molesta a mí. Alguien me pasa un guión, lo miro y pregunto: "¿Dónde comienzo yo?".») Mitchum apareció junto al mandíbula de acero Kirk Douglas y Jane Greer en *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, 1947), de Jacques Tourneur, fue colocado frente a Robert Ryan tanto en *Encrucijada de odios* como en *The Racket* (1951), de John Cromwell, y apareció junto a Bendix en *The Big Steal* (1949), de Don Siegel, y *Una aventurera en Macao*. Como él recuerda: «Actué con un montón de chicas como Jane Russell y Jane Greer, que eran las muñecas preferidas del jefe del estudio. Así que yo debía ser bueno o de otro modo me despedían».

Finalmente, cuando RKO estaba próximo a su final, sus productores daban curso a un montón de películas de acción baratas, thrillers y westerns que ofrecían papeles para estrellas experimentadas que, en muchos casos, también se acercaban al final de sus carreras en el estudio: Linda Darnell, Rhonda Fleming y Dana Andrews, que hizo dos thrillers con Fritz Lang en 1956; las estrellas de acción, incluyendo a John Payne, y el emprendedor Ronald Reagan, que prácticamente finalizó su carrera cinematográfica en RKO con *La reina de Montana* (*Cattle Queen of Montana*, 1954), coprotagonizada por Barbara Stanwyck, y en el papel protagonista de *El jugador* (*Tennessee's Partner*, 1955), ambas dirigidas por el veterano Allan Dwan.

Los directores

En lo que respecta a los directores, RKO tenía un excelente estudio que reconocía la importancia creativa de éstos y que alentaba la individualidad. Como con las estrellas, la cifra de movimientos era alta, pero la historia del estudio se puede jactar de una impresionante lista de nombres de calidad desde Leo McCarey hasta John Ford o Hitchcock y Fritz Lang. Las oportunidades en general se daban también a los talentos en ciernes o aún desconocidos. Así, George Cukor dejó por primera vez su huella en RKO a comienzos de los treinta, el escritor Garson Kanin hizo algunas películas al final de la década, y los comienzos de los cuarenta vieron el debut de Orson Welles como director. La compañía también permitió que algunos montadores, directores de fotografía y directores de cortometrajes fueran

ascendidos a directores, beneficiando así a algunos hombres líderes en la realización de largometrajes como Robert Wise y Joseph Losey. Durante la decadencia del estudio en los cincuenta, la nómina de directores vio el final de la carrera de diversos veteranos de Hollywood con películas para RKO.

RKO fue un buen estudio para los directores. Si bien hubo muchos cambios, al igual que entre las estrellas, la lista de los principales directores estadounidenses que trabajaron en el estudio es larga e impresionante. La actitud particularmente abierta y el deseo de asumir riesgos con los nuevos talentos significaron que un gran número de directores hallara su primera oportunidad en RKO. Había una categorización menos estricta de los talentos que la que se podía encontrar en otros estudios, en la gigantesca MGM, por ejemplo, y esto permitía a los escritores, los actores y los montadores principales ascender rápidamente a la dirección. Mark Robson, que estuvo más de diez años en RKO como asistente de edición, montador y director, recuerda la actitud de los jefes en esos años: «Como a los directores se les daba muchísima importancia, se realizaban acuerdos para obtener a los mejores: Leo McCarey, John Ford, Gregory LaCava,

Orson Welles en *Ciudadano Kane*, que también dirigió y coescribió.

Los directores

Archainbaud, George 1930-34, 1950
Auer, John 1943-47
Bacon, Lloyd 1953-54
Clemens, William 1943
Cline, Edward 1937-39
Cromwell, John 1933-35, 1939-40, 1950-51
Cukor, George 1932-33
Dieterle, William 1939, 1941-42
Dmytryk, Edward 1942-47
Douglas, Gordon 1943-48
Dwan, Allan 1954-55
Farrow, John 1939-40
Fleischer, Richard 1946-51
Ford, John 1934-36, (Argosy) 1947-49
Foster, Norman 1943, 1948
Fuller, Samuel 1957-58
Garnett, Tay 1932
Godfrey, Peter 1941-42
Hawks, Howard 1950-52
Hitchcock, Alfred 1941, 1946
Kanin, Garson 1938-41
Kenton, Erle C. 1939-41
La Cava, Gregory 1930-33, 1937-40
Landers, Lew 1936-39, 1947
Lang, Fritz 1951-52, 1955-56
Lee, Rowland V. 1937-38
Litvak, Anatole 1945-47
Lupino, Ida 1950-53
Mann, Anthony 1945-46
Marie, Edwin L. 1944-45
McCarey, Leo 1939, 1942, 1945, 1948
McLeod, Norman Z. (Goldwyn) 1946-47
Milestone, Lewis 1940-41
Neumann, Kurt 1936-37, 1945-47
Nugent, Elliott 1933-34
Pichel, Irving 1932-35
Potter, H. C. 1947-48
Rawlins, John 1947-48
Ray, Nicholas 1948-49, 1951-52
Reis, Irving 1940-48
Roberts, Stephen 1934-36
Robertson, John Stuart 1933-35
Robson, Mark 1943-46, (Goldwyn) 1949-50
Rogell, Albert (Pathé) 1931
Ruben, J. Walter 1931-34
Ruggles, Wesley 1931-32
Sandrich, Mark 1933-38
Santley, Joseph 1936-38
Schertzinger, Victor 1931
Schoedsack, Ernest 1932-35
Seiter, William 1931-34
Selander, Lesley 1948-52
Sherman, Lowell 1930-31
Siegel, Don 1949, 1952
Stevens, George 1934-39
Stevenson, Robert 1942-43, 1949-52
Sutherland, A. Edward 1942
Tashlin, Frank 1953-54
Tetzlaff, Ted 1947-50
Thiele, Wilhelm 1943
Tourneur,Jacques1942-49
Vidor, Charles 1935
Wallace, Richard 1943-44, 1947
Welles, Orson 1940-42
Wise, Robert 1943-49
Wood, Sam 1940, 1944-45

George Stevens, John Cromwell, Tay Garnett y William Dieterle». Y Alfred Hitchcock hizo dos importantes películas para el estudio en los cuarenta: *Sospecha* y *Encadenados*.

De algún modo, la historia de RKO se refleja en sus directores. El estudio comenzó con una lista relativamente débil, pero esta situación fue pronto remediada por David O. Selznick. Así, RKO pudo comenzar a ser tomada seriamente como estudio en 1932 con la contratación de un nuevo grupo encabezado por George Cukor, Ernest B. Schoedsack y John Cromwell. Todos eran relativamente nuevos en su profesión, y tuvieron las mejores oportunidades en el nuevo estudio. Respondieron con una serie de películas que se encuentran entre lo más interesante y exitoso que hizo RKO en los años posteriores, incluyendo *Las cuatro hermanitas, King Kong* o *Cautivo del deseo*. Uno de los cortometrajes de Mark Sandrich para RKO ganó un Oscar en 1933 y Sandrich inmediatamente pasó a dirigir largometrajes, especializándose en musicales del ciclo Astaire-Rogers. El ritmo de nuevas llegadas difícilmente parecía debilitarse: John Ford y George Stevens fueron contratados en 1934 y cada uno ofreció un inesperado éxito: *El delator* y *Sueños de juventud* respectivamente, ambas nominadas para mejor película en los Oscar de 1935, con Ford como el único director de RKO que ganó un Oscar a la dirección.

Desafortunadamente, pocos de estos hombres se quedaron mucho tiempo, generalmente partían tras uno (o dos) grandes fracasos de taquilla, como sucedió con Schoedsack en 1935

y con Ford en 1936. George Stevens fue el que más permaneció en RKO, hasta 1940, partió tras el fracaso de *Noche de angustia* (*Vigil in the Night*).

Gregory LaCava y Howard Hawks fueron contratados en 1937 para dirigir *Damas del teatro* (*Stage Door*) y *La fiera de mi niña* respectivamente, mientras que el escritor Garson Kanin llegó un año después e inmediatamente dejó claro a Pandro S. Berman, «el comprensivo director del estudio», que quería empezar como director. Formó equipo con el escritor Dalton Trumbo, y se le permitió dirigir *A Man to Remember* (1938) con la condición de que se filmara rápido (en 18 días) y barato. Costó menos de 100.000 dólares, menos que un film de serie B, y significó el despegue de la breve carrera como director de Kanin, que incluyó dos de los mayores éxitos de RKO en ese período, *Madre a la fuerza* (1939) y *Mi esposa favorita* (1940).

Nunca hubo una explosión de nuevos talentos de dirección como la que tuvo lugar en RKO durante los años cuarenta, encabezada idóneamente por Orson Welles. El estudio le hizo una oferta enormemente favorable para dirigir un proyecto de su elección y el notable resultado fue *Ciudadano Kane*. A ésta le siguió *El cuarto mandamiento,* que, desafortunadamente, quitaron de sus manos y acabó el montador Robert Wise.

Los directores noveles Jacques Tourneur, Edward Dmytryk (ex montador) y el director de fotografía Ted Tetzlaff tuvieron su primera oportunidad para desarrollar sus talen-

Alfred Hitchcock con Ingrid Bergman en el rodaje de *Encadenados*.

tos en RKO; los montadores Robert Wise y Mark Robson, que trabajaron en *Ciudadano Kane* y en *El cuarto mandamiento,* tuvieron su primera oportunidad de dirigir como parte de la eficiente unidad de películas de terror de Val Lewton. Richard Fleischer y Joseph Losey realizaron el cambio de los cortometrajes a films de larga duración tras la guerra, durante un tiempo, y la actriz Ida Lupino se convirtió en una de las pocas directoras de Hollywood.

Finalmente, aunque no menos importante, Nicholas Ray hizo su memorable debut en el cine con *Los amantes de la noche*, el primero de los films que dirigió para RKO entre 1948 y 1952, incluyendo *Una aventurera en Macao*, que completó (sin figurar en los créditos) en 1951. La película fue oficialmente atribuida a Josef von Sternberg, uno de los muchos directores que cerraron sus carreras en estudio en RKO en los cincuenta, al igual que Mitchell Leisen, Allan Dwan y Fritz Lang.

El personal creativo

Si bien RKO fue algo débil en el Departamento de Fotografía (a pesar de tener contratados algunos de los directores de fotografía principales), el estudio lo contrarrestó con creces con uno de los Departamentos de Decorados más sobresalientes de Hollywood, dirigido por Van Nest Polglase. RKO dependió de la experiencia de Gregg Toland (en préstamo de Goldwyn) para la sorprendente fotografía de *Ciudadano Kane*, pero los propios directores artísticos del estudio fueron responsables del estilo visual de ésta y de todas las demás producciones que sobresalieron. Éstas comprendían desde la original e impactante imagen de los musicales de Astaire y Rogers hasta los films de terror y los thrillers de los cuarenta, así como las impresionantes e imaginativas producciones de época como *El jorobado de Notre Dame* y *El cuarto mandamiento*. El Departamento de Música fue afortunado al contratar a Max Steiner durante los primeros años del sonido, y tuvo algunos excelentes sucesores, incluyendo al magistral compositor Bernard Herrmann en los cuarenta. Los departamentos técnicos de RKO estaban bien conducidos por algunos montadores habilidosos, incluyendo a los futuros directores Robert Wise y Mark Robson, y expertos diseñadores de vestuario tan conocidos como Walter Plunkett en los primeros años, Edward Stevenson en los cuarenta y, finalmente, Michael Woulfe.

Los directores de fotografía y los directores artísticos

RKO tuvo pocos directores de fotografía de peso bajo contrato, a excepción de Russell Metty (1934-1944), Robert de Grasse (1935-1949), George Barnes (1941-1948) y el excelente Nicholas Musuraca, que permaneció como empleado fijo en el estudio casi durante toda su vida artística (1929-1954). Especialista en fotografía en blanco y negro de contextos sombríos, contribuyó de manera significativa a la exitosa explotación que RKO hizo de las películas de terror y el género del thriller en los cuarenta. El más famoso director de fotografía que trabajó en RKO fue, sin embargo, Gregg Toland, cuya contribución en el rodaje de *Ciudadano Kane* en 1940 es acertadamente reconocida como una de las piedras de toque en el desarrollo de la cinemato-

grafía en los estudios de Hollywood. [Contratado por Samuel Goldwyn durante gran parte de su carrera, Toland trabajó en una cantidad de películas que sobresalieron por una fotografía en blanco y negro muy refinada, incluyendo *La loba* (*The Little Foxes*) y *Los mejores años de nuestra vida*, ambas distribuidas por RKO y dirigidas por William Wyler.]

Para filmar *Ciudadano Kane*, Toland aprovechó los nuevos avances técnicos: unos negativos más rápidos, unos equipos de iluminación mejorados y grandes angulares especialmente tratados. Sumado a ello, la producción demostró ser un modelo de colaboración estrecha entre el director de fotografía, el director (Orson Welles) y el director artístico (Perry Ferguson). Como señaló Toland: «El acercamiento de la fotografía en *Ciudadano Kane* había sido planificado y considerado mucho antes de la primera toma. Eso es poco convencional en Hollywood, donde casi todos los directores de fotografía se enteran de su próximo trabajo sólo unos pocos días antes de que comience con el rodaje».

Si bien Toland fue contratado especialmente (a petición propia) para la fotografía de *Ciudadano Kane*, al igual que Stanley Cortez para *El cuarto mandamiento*, la sobresaliente dirección artística en ambos films fue llevada a cabo por miembros del propio departamento de RKO. En este área RKO podía ponerse a la par de cualquier otro estudio de Hollywood. Perry Ferguson demostró un gran olfato e ingenio, trabajando con el estrecho presupuesto de *Ciudadano Kane*. («Fue él quien ideó las escenas importantes, utilizando simplemente una cornisa, una chimenea en el fondo y una silla delante. Al utilizar estos objetos y las lentes de enfoque profundo de Greg, Welles pudo crear la ilusión de un enorme decorado», recuerda el jefe de tramoya Ralph Hoge.) El hallazgo de Mark Lee Kirk, que capturó la auténtica atmósfera de época para *El cuarto mandamiento*, también obtuvo una muy merecida nominación al Oscar.

Durante la era clásica de filmación en blanco y negro, entre los treinta y los cuarenta, el Departamento de Decorados de RKO, dirigido por Van Nest Polglase hasta 1941, cuando fue reemplazado por Albert D'Agostino, constituyó uno de los aspectos más fuertes del estudio. Al igual que con Cedric Gibbons en MGM, el nombre de Polglase aparece en muchas películas en las que no trabajó, pero se le puede reconocer un papel importante en el establecimiento y el desarrollo de la «imagen» total de las películas de RKO en los treinta. Al habérsele dado una libertad casi absoluta para diseñar los decorados de los muy exitosos musicales de Astaire y Rogers, él y su principal ayudante del departamento, Carroll Clark, se superaron a sí mismos. Sus elegantes y espaciosos interiores blancos de inspiración art déco nunca fueron superados.

Si bien *King Kong* fue un caso especial —la imagen del film debe más al mago de efectos especiales Willis O'Brien que al Departamento de Decorados de RKO—, la calidad del personal artístico del estudio puede reconocerse por el sobresaliente y variado estilo de sus producciones. Fueron particularmente acertados en las películas de época, que iban desde la económica producción de *El delator* hasta la más lujosa *María Estuardo* y la particularmente imaginativa *El jorobado de Notre Dame*.

Van Nest Polglase podría ser el nombre que se asociase más fácilmente con el estilo de RKO, pero lo fue el igualmente importante Carroll Clark, quien acompañó al estudio mientras existió, unido tanto a los musicales de Astaire y Rogers como a los últimos thrillers en blanco y negro de Fritz Lang entre 1955 y 1956 y diseñando el escaso número de lujosas producciones en Technicolor tales como *The Spanish Main* y *Simbad el marino* (1947) entre otras.

El personal creativo

Directores de fotografía

Alton, John 1940
Andriot, Lucien 1932, 1934-35
August, Joseph 1935-41
Ballard, Lucien 1947-48
Barnes, George 1942-48
Brodine, Norbert (Pathé) 1929
De Grasse, Robert 1935-49
Glennon, Bert 1933
Krasner, Milton 1945-46, 1949
Maté, Rudolph 1942
McCord, Ted (Pathé) 1931-32
Mescall, John (Pathé) 1927-30
Metty, Russell 1934-44
Miller, Arthur (Pathé) 1928-32
Milner, Victor 1945
Mohr, Hal (Pathé) 1931-32
Musuraca, Nicholas (FBO) 1926-28, 1928-54
Rosher, Charles 1932-33
Ruttenberg, Joseph 1933
Stradling Jr, Harry 1940-41
Toland, Gregg 1940-46
Tover, Leo 1929-32

Guionistas

Bodeen, DeWitt 1942-44, 1947
Fields, Joseph 1931-39
Mainwaring, Daniel 1946-50
Mankiewicz, Herman J. 1940, 1944-48
Murfin, Jane 1929-36
Nichols, Dudley 1935-38, 1943-47
Offner, Mortimer 1934-38
Ornitz, Samuel 1932-33
Paxton, John 1944-47
Scott, Allan 1934-40
Trumbo, Dalton 1938-40
Twist, John 1933-43
Veiller, Anthony 1934-37
Yost, Dorothy 1934-38

Directores artísticos

Basevi, James (Argosy) 1948-50
Berger, Ralph 1944-51
Boyle, Robert 1946-47
Clark, Carroll (Pathé) 1930-31, 1932-56
D'Agostino, Albert 1933-34, 1939-58
Day, Richard (Goldwyn) 1949-51
Fegté, Ernst (Goldwyn) 1944-45
Ferguson, Perry 1933-41, (Goldwyn) 1942-48
Goosson, Stephen (Goldwyn) 1941
Herman, Al 1932-52
Herzbrun, Bernard 1939-42
Ihnen, Wiard (Pioneer) 1935-36, 1945-46
Jenkins, George (Goldwyn) 1946-49
Keller, Walter E. 1942-54
Kirk, Charles M. 1933-37
Kirk, Mark-Lee 1940-43
Little, Thomas 1932-35
Okey, Jack 1943-56
Oliver, Harry 1935-37
Peters, Hans 1943
Polglase, Van Nest 1932-42, (Bogeaus) 1954-56
Rée, Max 1929-31
Schulze, Jack 1937

Diseñadores de vestuario

Greer, Howard 1932-33, 1938
King, Muriel 1936, 1944
Newman, Bernard 1934-36
Plunkett, Walter 1929-39
Ree, Max 1929-32
Renie 1936-49
Sharaff, Irene (Goldwyn) 1946-48
Stevenson, Edward 1936-49
Wakeling, Gwen (Pathé) 1927-29, 1930-32
Wills, Mary (Goldwyn) 1949-52
Woulfe, Michael 1949-57

Compositores y directores

Bakaleinikof, Constantin 1941-52
Eisler, Hanns 1944-47
Harline, Leigh 1943-50
Herrmann, Bernard 1940-42
Hollander, Frederick 1949-51
Lange, Arthur 1944-45
Shilkret, Nathaniel 1936-37
Steiner, Max 1930-35
Webb, Roy 1933-52

Montadores

Amy, George 1950-53
Beetley, Samuel 1946-52
Berman, Henry 1936-41
Crone, George 1934-43
Dawson, Ralph 1945-46
Gerstad, Harry 1946-47
Gilmore, Stuart 1950-56
Gross, Roland 1942-55
Hamilton, William 1931-41
Hilton, Arthur 1937-39
Hively, George 1933-41
Knudtson, Frederic 1933-55
Ludwig, Otto 1952-54
Mandell, Daniel 1930-32, (Goldwyn) 1941-52
Marker, Harry 1937-54
Marquette, Desmond 1935-50
Marshek, Archie 1929-36
Milford, Gene 1943-45
Morley, James 1934-36
Nyby, Christian 1950-52
Robson, Mark 1941-43
Schmidt, Arthur 1934-36
Swink, Robert 1944-51
Todd, Sherman 1947-52
Weatherwax, Paul 1933-34
White, Merrill 1947-49
Williams, Elmo 1946-49
Wise, Robert 1934-43
Wrangell, Basil 1933-34

Los otros departamentos

RKO comenzó con una fuerte nómina de personal técnico, muchos de los cuales lo había heredado de las compañías Pathé y FBO, entre ellos el montador Archie Marshek, el diseñador de vestuario Walter Plunkett y el director de fotografía Nicholas Musuraca. Sumado a ellos, el compositor Max Steiner fue contratado por el jefe de estudio William LeBaron y llegó a Hollywood en 1929. Primero le asignaron orquestar la música de *Rio Rita*, y pronto estaba aportando brillantes partituras para películas como *Cimarrón, King Kong* y *La patrulla perdida*, que le valió la primera de sus muchas nominaciones al Oscar. (Ganó un año más tarde por *El delator.*)

Ampliamente considerado como el compositor más influyente de Hollwyood en la primera época del sonido, Steiner es reconocido por haber formulado y aplicado muchos de los principios básicos a la banda sonora de un largometraje. Demostró tener un genio particular para integrar su música con la acción en la pantalla en una época en la que la mayoría de las bandas de sonido aún se encontraba en un estado de escaso desarrollo. Enormemente prolífico, trabajó en 111 películas (según su propia estimación) durante sus años en RKO desde 1929 hasta 1935. «En realidad nadie escapaba a su influencia durante aquellos años, y yo, por cierto, no pude hacerlo», declara Roy Webb, que sucedió a Steiner como compositor principal de RKO. Webb permaneció en RKO hasta 1952 como director musical del estudio, a quien se unió en los cuarenta Constantin Bakaleinikoff, y luego Bernard Herrmann, llevado a Hollywood por Orson Welles y ganador del Oscar por *El hombre que vendió su alma.*

Otro refinado artista que contribuyó con muchos de los mejores musicales de RKO fue el bailarín y coreógrafo Hermes Pan. Particularmente recordado por su larga y fructífera colaboración con Fred Astaire, él fue —fuera de la pantalla— la verdadera pareja de baile de Astaire. Además de practicar con Astaire cuando Rogers se encontraba ocupada con los films no musicales, suyos son los pies que se escuchan, grabados por encima de los de Rogers, en la música de sus películas. Obtuvo nominaciones al Oscar en 1935 por los números «Piccolino» y «Sombrero de copa» en *Sombrero de copa* y en 1936 por «Bojangles» en *Swing Time*, y ganó la estatuilla por el número de «Fun House» en *Señorita en desgracia* (*A Damsel in Distress*, 1937), de George Stevens.

Entre los diversos colaboradores que labraron su nombre trabajando con Welles se encontraban dos miembros del equipo de montaje de RKO, Robert Wise y Mark Robson, ambos promocionados como directores de películas en RKO poco tiempo después. Wise aún se refiere a la ingeniosa secuencia del desayuno, que muestra la decadencia del matrimonio de Kane a través de una serie de difuminaciones, panorámicas y barridos como ejemplo del tipo de colaboración creativa que un montador podía hacer para la imagen final de la película. Si bien el acercamiento general de *Ciudadano Kane* se había planificado con antelación, «fue en la mesa de montaje donde finalmente se decidió la forma definitiva de la película... El ritmo real de toda esa maravillosa secuencia, con un aporte especial del compositor Herrmann, que también colaboró estrechamente con el notable resultado final».

El Departamento de Vestuario de RKO comenzó en buena forma en 1928 con Max Ree, que además funcionaba como director artístico, y Walter Plunkett, que luego se desarrolló como uno de los principales diseñadores de vestuario de Hollywood. Hizo su nombre en RKO en los treinta, vistiendo a todas las estrellas femeninas del estudio, trabajando en la mayoría de las películas de Katharine Hepburn y demostrando un olfato especial para las

películas de época. Edward Stevenson llegó en 1936 y se convirtió en el diseñador de vestuario más importante del estudio durante una docena de años tras la marcha de Plunkett (que finalmente se unió a MGM). Versátil y prolífico, trabajó en la mayoría de las películas más importantes del estudio en los cuarenta, desde los thrillers y los musicales hasta en películas históricas, tanto en color como en blanco y negro. El último de los grandes tres de RKO fue Michael Woulfe, el jefe de diseño de vestuario a lo largo de toda la época de Hughes (1949-1956), que continuó en el estudio cuando Hughes vendió su parte y permaneció diez años más con Desilu Productions, diseñando el vestuario de Lucille Ball y del elenco del espectáculo televisivo *Yo amo a Lucy*, hasta su muerte en 1968, convirtiéndose así en el último sobreviviente del estudio RKO.

Los premios de la Academia

A pesar de su breve existencia como estudio principal, RKO produjo algunas películas interesantes y personales que, a menudo, resisten muy bien el paso del tiempo. Esto se vio reflejado en doce nominaciones de la Academia a la mejor película durante un período de nueve años, entre 1933 y 1942. Por lo tanto, es mucho más sorprendente que una sola película de RKO, *Cimarrón*, obtuviera la codiciada estatuilla. El nivel general de excelencia técnica del estudio fue también reconocido con muchas nominaciones, pero hubo pocos premios. Fueron las actrices de RKO quienes cosecharon más cantidad de galardones para el estudio, con numerosas nominaciones de la Academia y también con otros premios. Un solo director, John Ford, logró ganar un Oscar, y los actores no tuvieron mucha suerte. No obstante, *Ciudadano Kane*, con nueve nominaciones pero un único premio, sigue siendo reconocida como una de las películas más influyentes jamás realizadas.

Existen muchos ejemplos en la historia de la Academia de premios Oscar que se otorgaron a rostros nuevos en la pantalla. Luise Rainer y, mucho más tarde Barbra Streisand y Audrey Hepburn, fueron alentadas de esta manera, si bien en el caso de Rainer no influyó demasiado pues su carrera se interrumpió tras ganar dos veces seguidas, y asimismo la Academia concedió el premio a la mejor película para 1930-1931 al western de RKO *Cimarrón*, la primera película nominada de este estudio. Este western, el más exitoso de la primera era del sonido y recordado incluso en la actualidad por su espectacular secuencia de una carrera, fue el único que obtuvo el premio mayor hasta *Bailando con lobos* en 1990, sesenta años más tarde.

Este premio dio un gran impulso a RKO en su momento, ya que incluso algunos estudios consolidados como Fox y Warner Bros. Aún no habían obtenido sus galardones a la mejor película. Sin embargo, lamentablemente RKO nunca volvió a ganar en esta categoría y, desde entonces, tuvo una actuación relativamente pobre en la apuesta anual de los Oscar, si se tiene en cuenta la originalidad y la calidad de tantas de sus películas. Ciertamente, desde 1933 hasta 1942, 12 producciones de RKO fueron nominadas a la mejor película. Los dos primeros largometrajes de Orson Welles, *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento*, por ejemplo, recibieron un solo Oscar entre las dos (al mejor guión), si bien *Ciudadano Kane* al menos fue nominada en nueve categorías distintas. Ciertamente, a RKO le fue mejor con la crítica

de Nueva York, que votó a *Ciudadano Kane* como la principal película del año y premió a Agnes Moorehead como mejor actriz por su actuación en *El cuarto mandamiento*.

Otra ganadora destacada del estudio fue *Los mejores años de nuestras vidas*, una producción de Samuel Goldwyn distribuida por RKO, mientras que *El delator* fue un éxito bastante inesperado. Obtuvo estatuillas para el director John Ford, el actor Victor McLaglen, el guionista Dudley Nichols y el compositor Max Steiner. Si bien perdió el premio principal de la Academia, la crítica de Nueva York volvió a manifestar su visión original y seleccionó a *El delator* como la mejor película del año.

Durante su corta existencia, RKO tuvo más suerte con sus actrices principales, una de las pocas áreas en la que el estudio estaba en condiciones de competir con éxito. Ann Harding fue nominada por su actuación en *Holiday* (1930), de Edward H. Griffith, e Irene Dunne lo fue tanto por *Cimarrón* como por *Tú y yo*. Pero las dos damas principales de RKO en los años treinta fueron Katharine Hepburn y Ginger Rogers, y esto se vio reflejado en los resultados de los Oscar. La actuación de Katharine Hepburn no sólo contribuyó a la nominación a mejor película tanto para *Las cuatro hermanitas* como para *Sueños de juventud*, sino que le mereció el premio a la mejor actriz por la conmovedora *Gloria de un día* (1933). Asimismo, los dos musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers, *La alegre divorciada* (1934) y *Sombrero de copa* (1935) no sólo fueron inmensamente populares en la taquilla, sino que también obtuvieron nominaciones a la mejor película, al igual que *Damas del teatro* (1937), coprotagonizada por Hepburn y Rogers, con actuaciones secundarias de Lucille Ball, Gail Patrick y Eve Arden, mientras que Rogers finalmente ganó un Oscar por su papel en *Espejismo de amor* (1940).

Si bien Joan Fontaine no logró causar una fuerte impresión en sus primeros años en RKO, durante los treinta, en el momento en que regresó en 1941 para aparecer en *Sospecha* ya era una estrella importante. La combinación de Fontaine con Cary Grant dirigidos por Alfred Hitchcock fue obviamente ganadora, y ella obtuvo tanto el Oscar a la mejor actriz como el premio de la crítica de Nueva York por su actuación. Fue un buen año para RKO, con *Ciudadano Kane* y *La loba* (una producción de Goldwyn estrenada por RKO), que consiguieron casi 20 nominaciones entre ambas. El compositor Bernard Herrmann, que llegó a RKO de la mano de Orson Welles, fue nominado por *Ciudadano Kane* y ganó por su inventiva y memorable partitura dramática para *El hombre que vendió su alma*.

Fuertes actuaciones en el ámbito femenino continuaron apareciendo en producciones de RKO con nominaciones para Ingrid Bergman por *Las campanas de Santa María*, para Rosalind Russell (*Amor sublime* y *Mourning Becomes Electra*), Irene Dunne en *Nunca la olvidaré,* Susan Hayward en *My Foolish Heart* (1949), de Mark Robson, y, durante los cincuenta, Jane Wyman por *No estoy sola* (1951) y Joan Crawford por *Sudden Fear* (1952), de David Miller.

La última actriz de RKO que ganó un Oscar fue Loretta Young, después de que el jefe de producción del estudio, Dore Schary, la convenciera de que podía imitar el acento sueco y que estaría perfecta para el papel en *Katie for Congress*, luego titulada *Un destino de mujer* (*The Farmer's Daughter*, 1947), de H. C. Potter. RKO obtuvo este premio, su último de relevancia, justo un año antes de que Howard Hughes asumió las riendas del estudio.

Desde 1931, cuando el guionista Howard Estabrook y el director artístico Max Ree ganaron premios de la Academia por *Cimarrón*, la calidad del personal del estudio de RKO nunca fue puesta en duda. El Departamento de Música era particularmente fuerte, encabezado por el laborioso Max Steiner desde 1929 hasta 1935, seguido por Roy Webb. Algo similar ocurrió en el Departamento de Decorados bajo Van Nest Polglase. Ambos se reunieron en los musicales

Lynn Fontanne entrega el Oscar a la mejor actriz a Ginger Rogers por su actuación en *Espejismo de amor*, observada por el presidente de la Academia, Walter Wanger.

de Astaire y Rogers en los treinta, y fueron nominados con regularidad por sus canciones, sus partituras, por la dirección artística de Polglase y Carroll Clark, y por la coreografía de Hermes Pan, que ganó su único premio por el número «Fun House» de *Señorita en desgracia* (1937), con Astaire acompañado por George Burns y Gracie Allen. Los directores artísticos nominados en años posteriores incluyeron a Mark Lee Kirk, Perry Ferguson (por *Ciudadano Kane)* y Albert D'Agostino, mientras que Constantin Bakaleinikoff y Arthur Lange fueron más a menudo nominados por sus partituras. Pero a pesar de las diversas nominaciones a muchos de los talentos técnicos de RKO, éstos obtuvieron pocos Oscar, si bien un premio por los efectos especiales fue a manos de Willis O'Brien por *El gran gorila* en 1949.

Para el virulento anticomunista Hughes hubo una ironía especial en el hecho de que el último Oscar obtenido por RKO, en 1956, fuera para el guión de la producción de King Bros. *El bravo*, de Irving Rapper, otorgado a un tal Robert Rich, que era en realidad el escritor Dalton Trumbo, que figuraba en la lista negra.

United Artists

United Artists, fue fundada en 1919 por tres famosas estrellas y un distinguido director, y pronto estaba distribuyendo muchas películas sobresalientes. Joseph Schenck fue contratado para dirigir UA en 1924 y atrajo nuevas estrellas e importantes productores. Si bien UA perdió algunas estrellas principales que no lograron triunfar en las películas sonoras, esto se vio contrarrestado por la incorporación de importantes nuevos productores como Walt Disney, Darryl F. Zanuck y Alexander Korda. Algunas disputas internas causaron la marcha de Schenck, Zanuck y Disney, así como la de Samuel Goldwyn; pero a pesar de ello UA estrenó muchos largometrajes de calidad en los años treinta antes de comenzar con un grave declive en los cuarenta. Un nuevo equipo directivo encabezado por Arthur Krim y Robert Benjamin llegó en 1951 y restableció la confianza en la compañía. UA fue comprada por la Transamerica Corporation en 1967 y fue vendida nuevamente —a MGM— en 1981. La compañía sigue adelante como unidad de producción especial dentro de la rebautizada compañía MGM/UA.

El rápido crecimiento de Paramount y First National a finales de la década de 1910 y los rumores de un posible acuerdo entre estos dos gigantes del cine a comienzos de 1919 plantearon una verdadera amenaza a muchas de las estrellas y de los productores independientes de Hollywood. En esa misma época, la idea de una nueva compañía controlada por los propios realizadores de cine estaba tomando forma y tanto las poderosas estrellas como los productores Mary Pickford, Douglas Fairbanks y Charlie Chaplin la consideraban como el siguiente paso lógico. Sólo de esa manera podrían proteger sus propios intereses y mantener un control absoluto sobre la producción y la distribución de sus películas.

Los acontecimientos se desencadenaron en 1919 y en abril se estableció un acuerdo entre Pickford, Fairbanks, Chaplin y el director D. W. Griffith para establecer la nueva United Artists Corporation. (La estrella del western William S. Hart debía unírseles, pero se retiró

en el último momento cuando recibió una lucrativa oferta del jefe de Paramount Adolph Zukor.) «Así que los lunáticos se hacen cargo del manicomio», observó el presidente de la Metro, Richard Rowland, cuando supo sobre la formación de la nueva compañía. Este comentario fue un buen ejemplo de la reacción escéptica que despertó en Hollywood la idea de una compañía manejada por un grupo tan diverso de artistas a los que no se los conocía particularmente por su sentido de los negocios. Existe cierta confusión acerca de quién ideó el plan original para formar la compañía. El ex jefe de publicidad de Paramount B. P. Schulberg sostiene que él fue el primero en sugerir a su jefe Hiram Abrams, que accedió a asumir un puesto alto en la nueva organización, mientras que Schulberg quedó fuera.

UA era esencialmente una compañía de distribución montada para dar a sus miembros fundadores un mayor control sobre la comercialización de sus películas a la vez que reducían los costes de distribución. Así podían retener mayores porcentajes de las ganancias de sus propias producciones, y también algún porcentaje en las ganancias generadas por la nueva compañía.

El problema más acuciante que enfrentó UA en sus primeros años fue una severa carencia de producción. De los cuatro socios fundadores, sólo Fairbanks tenía libertad para comenzar a producir largometrajes para UA inmediatamente. Tanto Pickford como Chaplin debían terminar sus contratos con First National, mientras que Griffith aún le debía una película a Paramount-Artcraft y acababa de firmar un nuevo contrato para dirigir y producir tres películas con First National. Irónicamente, necesitaba el dinero para saldar su compromiso con UA y construir un nuevo estudio (en Mamaroneck, Nueva York). Así, se hizo necesario para la compañía acudir a otros independientes como el productor de comedias Mack Sennett y el actor y productor George Arliss, con el objeto de mantenerse en el nivel mínimo de estrenos requeridos para sostener la operación de distribución. Apuntando a 12 películas al año, UA estrenó un porcentaje anual de diez durante 1920-1927 y luchó para recuperar la inversión a lo largo de este período.

Si bien UA se benefició de la experiencia de Hiram Abrams como director general y luego presidente, que impulsó nuevos intercambios en Estados Unidos y en el extranjero para justificar la función de distribuidora de la compañía, no pudo asegurar un respaldo financiero en la producción. Cada uno de los productores se vio enfrentado al problema de la financiación de sus películas. Ciertamente, los cuatro socios tenían tres estudios distintos entre ellos. Mary Pickford y Douglas Fairbanks, convertidos en el matrimonio más famoso del mundo en 1920, compartían un estudio en el *boulevar* Santa Mónica, mientras que el de Chaplin estaba localizado en La Brea y Sunset Boulevard, y Griffith continuó operando en la Costa Oeste. Los costes de producción de Griffith, sin embargo, al añadirse a la producción del estudio, fueron tan altos que en 1924 fue incapaz de sobrevivir como productor independiente. Fue el primero en cumplir con su compromiso original de producir nueve largometrajes para UA, pero casi todos perdieron dinero, y él se retiró para firmar contrato con Zukor en Paramount.

La marcha de Griffith fue un buen golpe, pero más tarde ese mismo año UA consiguió un nuevo acuerdo con el productor Joseph Schenck. Él estaba convencido de unirse a UA como nuevo socio, y de asumir el puesto de presidente del consejo con autoridad para reorganizar la compañía. Su llegada se produjo en un momento oportuno, justo cuando UA registraba una pérdida de más de 250.000 dólares, su pérdida anual más grande hasta ese momento. Se necesitaba una mano firme para dirigir la compañía, que debía ser esgrimida por alguien que

tuviera confianza en los otros tres socios y que además pudiera atraer nuevos productores de calidad, y Schenck encajó a la perfección.

Schenck llevó consigo a su mujer, la actriz Norma Talmadge, y contrató a William S. Hart y a Rodolfo Valentino. Hart contribuyó con una sola película, la memorable pero poco lucrativa épica del oeste *El hijo de la pradera* (1925), y Valentino sólo protagonizó dos largometrajes antes de su repentina muerte en 1926. Otras incorporaciones destacadas fueron Gloria Swanson, Buster Keaton y el productor independiente Samuel Goldwyn.

Con todos estos talentos en la lista y con Schenck a la cabeza, la imagen mejoró pero los progresos fueron lentos, y UA siguió perdiendo dinero. La cantidad de estrenos no comenzó a aumentar sino hasta 1927, pero ya en 1928 la compañía comenzaba a generar ganancias por primera vez.

Los años 1928 y 1929 fueron especialmente exitosos para UA, combinando el último grupo importante de películas de los socios originales con una eficaz selección de largometrajes de otros independientes. Chaplin contribuyó con *El circo* (1928), mientras que Fairbanks produjo y protagonizó *El gaucho* (*The gaucho,* 1928), de Richard F. Jones, y *El hombre de la máscara de hierro* (*The Iron Mask*, 1928), de Allan Dwan; en 1929 Mary Pickford protagonizó la primera película completamente sonora del estudio, *Coqueta* (*Coquette*), de Sam Taylor, seguida por la actuación y producción conjunta de Pickford y Douglas *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*), también de Sam Taylor. D. W. Griffith regresó a UA para dirigir un par de las últimas películas para la Art Cinema Company de Schenck, pero fueron todas desconcertantes. Sin embargo, Gloria Swanson protagonizó la memorable *La frágil voluntad*, de Raoul Walsh, Buster Keaton fue *El héroe del río* (*Steamboat Bill Jr.*), ambas de 1928, y Ronald Colman hizo su exitoso debut sonoro en *El capitán Drummond* (*Bulldog Drummond,* 1929), de F. Richard Jones y producida por Goldwyn.

La llegada del sonido planteó algunos problemas a la compañía. Tres de los cuatro fundadores originales alcanzaban el final de sus carreras y sólo Chaplin podía continuar produciendo e interpretando algún éxito ocasional. Muchas de las otras estrellas asociadas con UA, por ejemplo Gloria Swanson, Norma Talmadge y Buster Keaton (que fue contratado por MGM), se vieron similarmente afectados. Mientras que en los años veinte UA había distribuido películas de un amplio espectro de actores y productores, a comienzos de los treinta prácticamente ninguno de ellos quedaba en pie. Hubo un cambio gradual en el carácter de UA, que más o menos coincidió con el comienzo de la era sonora. La compañía era más dependiente que nunca de sus grandes productores, Schenck y Goldwyn, y de un nuevo grupo que incluía a Howard Hughes, Walt Disney, que acababa de surgir como el productor líder de Hollywood en cortometrajes de animación, Alexander Korda en Inglaterra y Darryl F. Zanuck. No sorprende que esta situación produjera conflictos entre los socios originales y los nuevos productores que suministraban el grueso de las películas y por consiguiente deseaban tener un papel más importante en la dirección efectiva de la compañía.

Uno de los aspectos más fascinantes de la historia de UA se relaciona con la conducta de aquellas famosas personalidades que controlaron el estudio durante muchos años, sobre todo Charlie Chaplin y Mary Pickford o, más precisamente, Charlie Chaplin *contra* Mary Pickford. A lo largo de los años, Chaplin fue el más criticado por su obstinada oposición a agrandar UA o a cambiar su forma de gestión. En su autobiografía, Pickford reflexiona: «Nada en el mundo me convencería para revivir los atormentados años que cargué con Charlie como socio en la empresa». Chaplin, por su parte, estaba más que sorprendido por

la «sagacidad legal y empresarial» de Pickford. Chaplin guardaba una particular hostilidad hacia las gigantescas corporaciones que dominaban la industria cinematográfica estadounidense y fue muy franco en su oposición a las posibles fusiones con MGM o Warner Bros., demostrando su fuerte apego a la idea original de «artistas unidos» como una pequeña pero exitosa alternativa de distribución, y como determinación de preservar su carácter particular. Sin lugar a dudas era una actitud válida en los veinte y los treinta, cuando Chaplin podía ser reconocido por censurar los más cuestionables planes de expansión concebidos por Schenck, pero fue más difícil de justificar en los cuarenta, cuando la compañía se encontraba en graves problemas.

La suerte de UA volvía a declinar después de 1935, cuando perdió a Joseph Schenck. Él se había unido a Darryl Zanuck y William Goetz en 1933 para crear 20th Century Pictures, y esta nueva compañía independiente pronto suministraba a UA una amplia proporción de sus más exitosas películas. Como resultado, se definió un plan para reorganizar UA y darle mayor incidencia a Zanuck (y a Goldwyn), pero el proyecto se desbarató en el último momento y Schenck renunció. Se unió a Zanuck (y a 20th Century) en una incursión prometedora y lucrativa, una fusión con el tambaleante estudio Fox para formar la nueva 20th Century-Fox Film Corporation.

La marcha de Schenck marcó el comienzo de una casi infinita serie de cambios de gerencia y disputas que continuaron en los años posteriores. Al Lichtman permaneció sólo tres meses como presidente, luego Mary Pickford, como vicepresidente, probó suerte en la gestión de la compañía; fue sucedida por A. H. Giannini con George Schaefer como director general. En 1937 volvió a elaborarse otro plan por el cual Goldwyn y Korda, que suministraban el grueso de las películas de UA, pudieran comprar las participaciones de los socios originales, pero no lograron reunir a tiempo la cantidad de dinero necesaria.

Samuel Goldwyn, sin embargo, seguía determinado a conseguir un papel mayor en la dirección de la compañía e insistió en que su mano derecha, Murray Silverstone, fuera contratado como director general en 1938. Giannini se fue de inmediato, seguido por el vicepresidente George Schaefer que no tardó en hacerse un nombre como nuevo presidente de RKO. Si bien se hicieron cambios en la manera de trabajar de la compañía, Goldwyn seguía insatisfecho. Hizo una demanda para finalizar su contrato a comienzos de 1939, y la disputa se alargó dos años antes de que finalmente se resolviera.

A pesar de estos problemas y de la pérdida de Disney (que firmó con RKO en 1936), UA fue capaz de atraer una gran cantidad de productores líderes que mantuvieron la calidad de sus estrenos a lo largo de este período. David O. Selznick había dejado MGM para montar su propia compañía independiente en 1935 y firmó de inmediato un acuerdo de ocho películas con UA. Asimismo, Walter Wanger aceptó una atractiva oferta para comenzar a producir para UA en 1936, mientras que el productor Hal Roach llegó en 1938. Sumado a ello, otros productores, como Edward Small y Herbert Wilcox en Inglaterra, aportaron películas a UA para completar su agenda de estrenos.

Como indicación de la calidad de las producciones de UA, no menos de ocho fueron nominadas como mejor película a los premios de la Academia en 1939-1940, con la producción ganadora de Selznick *Rebeca* en 1940. Es de lamentar que estas películas representaran el florecimiento final de los años de auge de UA. Samuel Goldwyn dejó la compañía a comienzos de 1941, siguiendo a Disney y a George Schaefer en RKO, la única *major* que demostró un verdadero interés por dar lugar a los productores independientes. David

Selznick no logró producir ningún film para UA entre 1941 y 1943 y su Vanguard Films, supuestamente montada para desarrollar proyectos para UA (con Dore Schary al timón), se mantuvo activa en coproducciones con RKO [si bien Selznick y Vanguard de hecho suministraron a UA dos de sus mayores éxitos de los cuarenta, *Desde que te fuiste* (*Since You Went Away*, 1944), de John Cromwell, y *Recuerda* (*Spellbound*), dirigida por Hitchcock en 1945].

Walter Wanger abandonó UA en 1941, seguido por Korda en 1942, y la sociedad de diez años de Selznick con el estudio llegó a un amargo final en 1946. Su disputa con la compañía por su última producción, *Duelo al sol* (1946), de King Vidor, no fue sino el último desacuerdo de una larga serie que se extendió con sus socios en UA durante años. Aunque había aportado muchas películas de calidad, Selznick jamás demostró demasiado compromiso con la compañía, según se refleja claramente en su aparente falta de interés en ayudar a dirigir UA en los cuarenta, cuando se le ofreció la oportunidad.

Así, se hizo necesario para UA acudir a un nuevo grupo de productores en los cuarenta. Las nuevas presencias, un bloque en general sólido pero poco sobresaliente, incluían a Sol Lesser, David Loew, Hunt Stromberg, Benedict Bogeaus y Seymour Nebenzal, mientras que Hal Roach se dedicó a producir películas pequeñas y baratas o «de relleno» en lugar de los largometrajes de calidad que había hecho en sus primeros años para UA. El estudio llegó a distribuir numerosos westerns baratos y películas de Hopalong Cassidy para Paramount para poder cumplir con sus requisitos de programación.

Las ganancias declinaban desde mediados de los treinta y, con su evidente falta de estrenos populares o de calidad, UA se convirtió en el único estudio principal que registró pérdidas durante los años de auge de la guerra. Esto fue en 1944, y hacia 1948 la compañía registraba pérdidas anuales como algo cotidiano. Estuvo cerca del colapso en 1950, cuando se organizó un nuevo equipo administrativo encabezado por Paul McNutt, pero la mejoría fue escasa tras sus esfuerzos por sacar adelante a la compañía. Finalmente, en 1951 McNutt formó un nuevo grupo más experimentado encabezado por Arthur Krim y Robert Benjamin. Ellos acertaron allí donde McNutt y sus predecesores habían fracasado, porque reconocieron la necesidad de un cambio radical en la política de la compañía. Más que servir meramente como distribuidora para beneficio de los productores independientes, a partir de entonces UA participó ampliamente en la financiación de proyectos y compartió las ganancias de las películas exitosas. Con el apoyo financiero de 3,5 millones de dólares del financiero de Chicago Walter Heller y un préstamo de 500.000 dólares del presidente de 20th Century-Fox, Spyros P. Skouras, que se negaba a contemplar la caída de UA, la compañía obtuvo una prórroga de su sentencia de muerte. Y el futuro de UA se despejó gracias al enorme éxito de *La reina de África* (*The African Queen*, 1951), de John Huston, y *Solo ante el peligro* (*High Noon*), que lograron que la compañía volviera a obtener ganancias en 1951 y 1952.

Según los términos del acuerdo original, Krim y Benjamin y sus asociados sólo poseían un 50% de las acciones de UA. En 1955 estuvieron en condiciones de comprar la parte de Chaplin, y luego la de Mary Pickford en 1956, y al año siguiente pusieron en la bolsa su primera serie de acciones para el público en general. Con Krim y Benjamin, UA se forjó la reputación de alentar a los mejores productores independientes de Hollywood, y en particular a los actores-productores John Wayne (con su Batjac Company), Burt Lancaster (Hecht-Hill-Lancaster) y Kirk Douglas (Bryna Productions), lo cual recordaba a muchos de los actores y productores los primeros días de UA. Como lo señala Robert Stanley: «La política de UA de confiar en el talento para hacer sus propios films con un mínimo de interferencia de la ofi-

Douglas Fairbanks padre, Mary Pickford, Charlie Chaplin y el director D. W. Griffith, fundadores de United Artists en 1919.

cina central alentó a directores como Mankiewicz y William Wyler a estrenar sus películas bajo el cartel de UA».

Las ganancias de UA siguieron aumentando a lo largo de los cincuenta y comienzos de los sesenta, y el estudio tuvo bastantes Oscar y otros premios. Un éxito tan sostenido significó que UA llegó a estar estrechamente identificada con Krim y Benjamin y estuvo en condiciones de preservar una notable continuidad en la dirección durante un período en el que muchos de los grandes estudios atravesaban unos cambios drásticos. Incluso cuando UA fue comprada en 1967 por Transamerica, un conglomerado de servicios financieros y de seguros, Krim y Benjamin siguieron en sus puestos.

Lamentablemente, UA experimentó unos años malos a comienzos de los setenta que alteraron las relaciones entre Transamerica y la dirección de UA. Si bien la compañía se recuperó rápidamente y continuó haciendo un buen papel, Transamerica impuso diversas constricciones a la gestión de UA que resultaron una continua fuente de enfado. En un intento por recuperar su autonomía, Krim y Benjamin propusieron que UA se separara de Transamerica. Pero cuando sus planes fueron rechazados, dimitieron (en enero de 1978) y establecieron una nueva compañía, Orion Pictures.

Un nuevo equipo de dirección encabezado por Andy Albeck y Steven Bach enfrentó la desconcertante tarea de restablecer la credibilidad de la compañía. Pero si bien el prestigio

CRONOLOGÍA DEL ESTUDIO

1919	Formación de la compañía por Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks y el director D. W. Griffith.
1924	Griffith parte. Joseph Schenck es integrado como nuevo socio y presidente del consejo, con autoridad para reorganizar la compañía.
1925	El productor Samuel Goldwyn se une a la compañía.
1926	Schenck asume el puesto de presidente tras la muerte de Hiram Abrams que había sido presidente desde 1920.
1928	Una ganancia de 1,6 millones de dólares es registrada como la más alta hasta el momento, y no será superada hasta los años cincuenta.
1931	El productor de dibujos animados Walt Disney firma un acuerdo de distribución.
1933	El importante productor británico Alexander Korda es contratado. Schenck se une a Darryl F. Zanuck para formar la 20th Century-Pictures.
1935	Schenck renuncia. Él y Zanuck (y 20th) se fusionan con Fox para formar 20th Century-Fox. David O. Selznick firma contrato con la compañía.
1937	Disney se retira para aceptar una mejor oferta en RKO.
1940	La compañía obtiene su primer Oscar a la mejor película por la producción de Selznick de *Rebeca*, dirigida por Alfred Hitchcock. Goldwyn se marcha y firma con RKO.
1946	Selznick parte para formar su propia compañía distribuidora.
1951	Arthur Krim y Robert Benjamin asumen la conducción de UA y se proponen reorganizar la compañía.
1955	La producción de Hecht-Hill-Lancaster de *Marty* gana el Oscar a la mejor película. Será el primero de muchos premios en los posteriores veintitrés años.
1967	La Transamerica Corporation, conglomerado de seguros y servicios financieros, compra la compañía.
1970	Se registra una pérdida récord de 45 millones de dólares.
1973	La compañía accede a servir como distribuidora de MGM en Estados Unidos.
1978	Krim y Benjamin y sus socios se van para formar Orion Pictures, nueva compañía independiente que estrena a través de Warner Bros.
1980	La película *La puerta del cielo*, con un coste de 40 millones de dólares, fracasa en la taquilla.
1981	La pérdida de 11 millones de dólares en la primera mitad del año es registrada y Transamerica vende la compañía a Kirk Kerkorian y MGM. Kerkorian establece la nueva MGM/UA Entertainment Company.
1985	El magnate de la televisión Ted Turner compra ambas compañías, y vende primero UA y luego MGM de vuelta a Kerkorian, aunque retiene la filmoteca. El reorganizado y algo más escuálido estudio es rebautizado como MGM/UA Communications Company.
1988	UA gana el Oscar a la mejor película por doceava vez gracias a *Rain Man*, el mayor éxito en la historia de la compañía.

de UA había sufrido un severo golpe, seguía funcionando bastante bien, con ganancias durante casi todo el período de 1978-1980, sostenidas en el mismo nivel saludable de 1977. Desafortunadamente, los nuevos y algo inexpertos jefes de la compañía fracasaron en el control de los costes exorbitantes del western épico de Michael Cimino *La puerta del cielo* (1980), y UA se enfrentó al fracaso más costoso de su historia. El rotundo fracaso de esta película confirmó así los peores temores de Transamerica respecto de las incertidumbres del negocio del cine, y decidió vender la compañía a Kirk Kerkorian y MGM en 1981 por 380 millones de dólares.

Douglas Fairbanks produce y protagoniza *Robin de los bosques* en 1922.

En una serie de cambios de gerencia, Albeck y Bach fueron reemplazados por Norbert Auerbach, que a su vez fue reemplazado por David Begelman, que había sido jefe de MGM. Pero Begelman también duró menos de un año antes de ser despedido en 1982, poco antes de la publicación del libro *Indecent Exposure* en el que se examinaba en detalle su relación con un sonado escándalo de fraude (revelado por el actor Cliff Robertson) en Columbia a finales de los setenta. Claramente la sociedad de MGM/UA no fue muy exitosa, y en un com-

plicado acuerdo con el magnate televisivo Ted Turner, las compañías fueron vendidas y luego vueltas a comprar en 1986.

A pesar de los continuos cambios de dueño y de gestión, y de los duros tiempos de 1985 y 1986, UA intentó aún otro nuevo comienzo a finales de 1986, de la mano de Tony Thomopoulos, presidente del consejo y jefe de operaciones, Robert Lawrence, presidente, y Dean Stolber, vicepresidente ejecutivo y el único sobreviviente de los setenta. Pero esto también demostró tener poca vida. En el verano de 1988 Lee Rich, el presidente del consejo de MGM/UA, renunció, seguido por Thomopoulos, y el dueño Kirk Kerkorian concluyó con su acuerdo. Irónicamente, en esa misma época UA tuvo el mayor éxito de toda su historia con *Rain Man*. La venta de UA al grupo australiano Qintex en 1989 no salió adelante, pero fue seguida por un acuerdo similar con el magnate italiano Giancarlo Parretti, de Pathé Communications, que la asumió en 1990.

United Artists luchó a lo largo de toda la década, y a pesar del éxito de *Rain Man*, hacia finales de los ochenta casi llegaba al fin de su vida como compañía fílmica viable, sobreviviendo apenas como algo más que un nombre famoso. Parretti fue despedido en 1992 y MGM/UA fue comprada por el financista Kirk Kerkorian en 1996.

Los estrenos

El número de películas de UA estaba limitado por el hecho de que distribuía un número relativamente bajo de largometrajes en comparación con las otras *majors*, y por las decisiones respecto del tipo de película que hacían los diversos productores independientes. Si bien la compañía sufrió de una escasez de producto, los números crecieron de forma sostenida con un promedio de sólo 10 largometrajes al año inicialmente a 20 a finales de los treinta. El número más alto de los cuarenta incluyó una gran cantidad de comedias y westerns B, pero durante los años de auge de la década de los treinta UA distribuyó una notable selección de biografías históricas, películas de época y adaptaciones literarias de calidad, el tipo de producciones prestigiosas que preferían los productores líderes. El inicial interés de la compañía por el color se vio reflejado en *El pirata negro* (1926), de Albert Parker, protagonizada por Douglas Fairbanks, y en la producción de Samuel Goldwyn *Whoopee* (1930), ambas filmadas en Technicolor bicrómico. David O. Selznick fue el productor líder del Technicolor en los treinta, pero algunos de los ejemplos más interesantes provinieron de Gran Bretaña, como *Las cuatro plumas* (1939), de Zoltan Korda, y *Life and Death of Colonel Blimp* (1943), de Michael Powell y Emeric Pressburger. UA fue lenta en incrementar sus inversiones en el color y en los nuevos procedimientos técnicos de los cincuenta, pero tuvo un enorme éxito con la primera película en 3-D, *Bwana Devil* (1952), de Arch Oboler, tanto como con *La vuelta al mundo en 80 días* de Mike Todd, filmada en Todd-AO en 1956.

Como UA no era una compañía productora, nunca se propuso distribuir películas de ningún tipo en particular y la elección de temas era realizada por los diversos productores independientes. Esto podría haber sido un problema desde el principio, con Chaplin y Fairbanks conocidos por sus comedias, Mary Pickford mezclando comedia y papeles serios, y sólo D. W. Griffith suministrando películas dramáticas. Si bien los demás continuaron en la misma tóni-

ca, fue Douglas Fairbanks quien incrementó el nivel y el atractivo de las películas de UA al pasar de la comedia a papeles de época y de capa y espada, que fueron tremendamente populares. Comenzó con *La marca del Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1920), de Fred Niblo, seguida por *D'Artagnán* (*The Three Musketeers*, 1921), también de Niblo, y luego por *Robin de los bosques* (1922), de Allan Dwan, la más elaborada, costosa y exitosa de todas. Fue la primera estrella de UA en dominar efectivamente un género en particular, y su éxito fue tan grande que otros estudios de Hollywood se apresuraron para imitarlo. [Metro tenía a Ramón Novarro como *El prisionero de Zenda* (1922) y *Scaramouche* (1923), mientras que en Fox Tom Mix protagonizó *Dick Turpin*, de John G. Blystone, en 1925, y John Barrymore hizo un memorable *Don Juan* para Warner Bros. en 1926; pero ninguno de ellos logró superar al inimitable Doug.]

Con una variedad de contribuciones de muchos productores distintos, UA estuvo en condiciones de mantener una mezcla equilibrada de comedias, dramas y películas históricas durante los años veinte, con ocasionales incursiones en la fantasía [Fairbanks como *El ladrón de Bagdad* (en 1924), de Raoul Walsh; westerns (William S. Hart en *El hijo de la pradera*, 1925) y thrillers (*The Bat*, de 1926, dirigida por Roland West)]. Pero el mayor problema era la escasez de largometrajes de calidad. Desde 1922, la preparación y los cuidados que Fairbanks y Pickford dedicaron a sus películas les permitieron producir tan sólo un film al año, mientras que Chaplin hacía uno cada tres años y D. W. Griffith dejó la compañía en 1924. Así, UA estrenaba un promedio de sólo diez películas al año en el período de 1927-1928, alcanzando un promedio de quince al año en 1929-1933. Así se remontaron al punto en que UA distribuía 20 películas al año entre 1934 y 1941, impulsada inicialmente por la producción de 20th Century de Zanuck y sostenida a lo largo de los treinta por Goldwyn, Selznick y Wanger así como por un gran número de interesantes films británicos de Alexander Korda y Herbert Wilcox, entre otros.

Al mismo tiempo, UA llegó a identificarse muy estrechamente con las adaptaciones literarias bien hechas, bien interpretadas y prestigiosas de los años treinta. Esta elección de películas representó un común denominador, a menudo favorecido por muchos de los productores más importantes de la compañía, que también creaba un vínculo entre ellos. Así, entre las películas que se adaptaron para la pantalla estaban *Un gran reportaje*, de Lewis Milestone; *La calle* (*The Street*), de King Vidor, ambas de 1931; *Rain* (1932), de Milestone; *Esos tres* (*These Three*, 1936) y *Desengaño* (*Dodsworth*), ambas de William Wyler, de 1936; *Dead End* (1937), *Hombres intrépidos* (*The Long Voyage Home*, 1940), de John Ford, y *Mayor Barbara* (*Major Barbara*, 1941), de David Lean y Gabriel Pascal. De algunas novelas muy conocidas UA hizo sus versiones cinematográficas en los treinta, que se estrenaron como *El doctor Arrowsmith* (*Arrowsmith*, 1931), de John Ford; *La reina del boulevard* (*Nana*, 1934), de Dorothy Arzner; *Les miserables*, de Richard Boleslawski; *La pimpinela escarlata* (*The Scarlet Pimpernel*), de Harold Young; y *La llamada de la selva* (*Call of the Wild*), de William Wellman, todas de 1935; *El pequeño Lord* (*Little Lord Fauntleroy*, 1936), de John Cromwell; *Stella Dallas* y *El prisionero de Zenda*, ambas de 1937; *Las aventuras de Tom Sawyer* (1938), *Cumbres borrascosas* (1939), de William Wyler, y *Of Mice and Men*, de Lewis Milestone, ambas de 1939; y *Rebeca* (1940), de Alfred Hitchcock. Sumado a ello, UA parece haber tenido una atracción por algunos personajes históricos de distintas épocas y nacionalidades, desde Abraham Lincoln, Enrique VIII, Cellini y P. T. Barnum, hasta Clive de la India, Rembrandt, los Rothschild, el cardenal Richelieu y Marco Polo. Las únicas damas honradas en la pantalla fueron Catalina la Grande, interpretada por Elisabeth Bergner, y Lady Hamilton, retratada por Viven Leigh frente al Lord Nelson de Olivier.

UA no pretendía cubrir el mismo amplio abanico de temas que los otros grandes estudios de Hollywood. No había films de terror, por ejemplo, si bien Korda intentó con un par de adaptaciones de ciencia ficción de H. G. Wells, *La vida futura* (*Things to Come*, 1936), de William Cameron Menzies, y *The Man Who Could Work Miracles* (1937), de Lothar Mendes. Hubo una contribución sobresaliente al género de gángsters de los años treinta con la producción de Howard Hawks de *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932), dirigida por él mismo, y un thriller igualmente memorable, *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1937), de Fritz Lang, en una producción de Walter Wanger. Las películas de Topper, inspiradas en una novela de Thorne Smith, fueron una serie de sofisticadas historias de fantasmas que mezclaban la comedia y la fantasía con unas actractivas actuaciones de Roland Young como un estirado banquero y Billie Burke como su mujer, mientras que Constance Bennett, Cary Grant y Joan Blondell interpretaban unos fantasmas amigables en distintas entregas de la serie. Sumado a ello, Selznick contrató a Fredric March y tomó en préstamo a Carole Lombard de Paramount para protagonizar la más deliciosa y disparatada comedia de UA en los treinta, *La reina de Nueva York* (1937), de William A. Wellman. Es sorprendente que el número de musicales, en una época en la que los otros estudios los producían en cantidades industriales, fuera relativamente pequeño. Los más exitosos fueron aquellos protagonizados por Eddie Cantor y producidos por Samuel Goldwyn. Aunque hubo pocos westerns, UA desempeñó su papel en la resurrección del género a finales de los treinta como distribuidora de *La diligencia* (*Stagecoach*), de John Ford, seguida por *El forastero* (*The Westerner*, Goldwyn, 1940), de William Wyler, y *El forajido* (*The Outlaw*), de Howard Hughes, filmada en 1941 pero estrenada un par de años más tarde.

Con la pérdida de muchos de los principales productores de la compañía en los cuarenta, hubo un declive general en la calidad de los estrenos de UA, si bien la producción continuó incrementándose poco a poco. Hubo grandes cantidades de películas de serie B, en particular comedias, westerns y musicales baratos, como contrapunto a un número relativamente bajo de producciones prestigiosas. La escasez de productos de calidad era más acuciante que nunca, mientras que la mezcla general no era muy distinta de la de los otros estudios pequeños y reflejaba que UA había perdido parte de su carácter particular. [La compañía incluso compró un paquete de películas a Paramount, sobre todo 21 westerns de Hopalong Cassidy, que llenaron su programación, pero que también incluyeron una deliciosa comedia de René Clair de 1942, *Me casé con una bruja* (*I Married a Witch*), sorprendentemente incluida.]

Entre los estrenos más memorables de UA en la década hubo tres thrillers excelentes de Alfred Hitchcock —*Rebeca, Enviado especial* (*Foreign Correspondent*) y *Recuerda*—, la última gran comedia de Ernst Lubitsch, *Ser o no ser* (1942), y algunas sátiras de Charlie Chaplin, que finalmente se despojó de su imagen de vagabundo con buenos resultados en *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940), aunque no le fue bien con *Monsieur Verdoux* (1947). El veterano Howard Hawks produjo y dirigió un western clásico para UA, *Río Rojo* (1948), mientras que el productor Stanley Kramer presentó dos impactantes dramas, *El ídolo de barro* (*Champion*) y *Home of the Brave*, las dos de Mark Robson y de 1949. También hubo varias producciones británicas sobresalientes tanto en blanco y negro como en color, por parte de los directores David Lean, Powell y Pressburger, y de Laurence Olivier, que también protagonizó *Enrique V* (*Henry V*, 1944).

Después de que Arthur Krim y Robert Benjamin asumieron la dirección en 1951 y comenzaron a hacer tratos con una variedad de productores independientes, la calidad (y

rentabilidad) general de las películas de UA volvió a mejorar. Pero al mismo tiempo, UA se convirtió en una compañía de Hollywood más comercial que nunca, en cierto modo porque las otras anhelaban recortar su producción rescindiendo los contratos de las estrellas y la producción del estudio, y comenzaron a competir con UA por la contratación de los principales productores independientes. Irónicamente, mientras UA crecía y prosperaba en el curso de los años cincuenta, llegó a verse menos como una pequeña compañía disidente y más como un líder de la industria. Si bien el nivel de las películas de calidad era similar al de las otras compañías en un momento en que el color y la pantalla panorámica se convertían en la norma, su persistente compromiso con las pequeñas películas en blanco y negro recordaban a la vieja UA. Los ejemplos más conocidos incluyen *Solo ante el peligro;* la ganadora del Oscar *Marty*; *Doce hombres sin piedad* (*12 Angry Men*, 1957), de Sidney Lumet; y *Testigo de cargo* (1957) y *Con faldas y a lo loco* (1959), ambas dirigidas por Billy Wilder. También los primeros largometrajes de Stanley Kubrick y una memorable seguidilla de thrillers y films de gángsters como *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, 1950), de Joseph H. Lewis, y *El merodeador* (*The Prowler*, 1951); *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*), de Robert Aldrich, y *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*), de Charles Laughton, ambas de 1955; así como *Chantaje en Broadway* (*Sweet Smell of Success*), de Alexander Mackendrick, y *Baby Face Nelson*, de Don Siegel, estrenadas en 1957.

El color y la pantalla panorámica

No sorprende que el primer productor de UA en filmar en color haya sido Douglas Fairbanks. Él comprendió que el color resaltaría la imagen de sus películas de época, y el resultado fue *El pirata negro*, el primer largometraje en Technicolor bicrómico en ser ampliamente distribuido y que consiguió cierto éxito popular. Lamentablemente, fue dirigida algo rígidamente por Albert Parker, pero el color es tan encantador y la película incluye una de las proezas más famosas y mágicas de todas las de Fairbanks: en un momento hunde su daga en una vela y realiza un rápido descenso, aferrándose fuerte a la empuñadura mientras la hoja desgarra la tela en su camino hacia la cubierta que hay debajo.

El siguiente productor de UA interesado en el color fue Samuel Goldwyn. Durante los años de auge de 1929 y 1930 el Technicolor se usaba en muchos musicales y, para no ser menos que los otros estudios, Goldwyn decidió asumir el gasto extra para su nueva estrella musical, Eddie Cantor. Adaptada con poca imaginación del espectáculo de Ziegfeld del mismo nombre, *Whoopee* costó un total de 1,3 millones de dólares, pero fue un éxito de grandes dimensiones. Se lo recuerda sobre todo por unos pocos y hermosos efectos de color y los caleidoscópicos bailes diseñados por Busby Berkeley, que trabajó en el cine por primera vez.

Sin embargo, fue mucho más interesante el siguiente intento de Goldwyn con el color, cuatro años más tarde, en otro film protagonizado por Cantor, *El chico millonario* (*Kid Millions*, 1934), de Roy del Ruth. Si bien otros pocos productores ya habían experimentado con la introducción de secuencias de Technicolor tricrómico, la película de Goldwyn fue especial. El director artístico William Pogany fue llamado para diseñar un gigantesco decorado en una fábrica de helados. El resultado fue una verdadera obra maestra del arte pop en colores pastel, mucho antes de que se inventara este término.

Tres años más tarde, en 1937, Goldwyn se embarcó en su primer largometraje en Technicolor, sin reparar en gastos a la hora de contratar a un gran surtido de talentos incluyendo al escritor Ben Hecht y al coreógrafo George Balanchine, con canciones de los Gerswhin y Gregg Toland detrás de la cámara. Pero había una notable carencia de estrellas, y el elenco de *Así nace una fantasía*, encabezado por Adolphe Menjou, Andrea Leeds y Vera Zorina, no pudo hacer demasiado con el endeble guión. La producción de dos millones fue una gran decepción, al igual que la única incursión de Walter Wanger en el color para UA en la misma época en *Vogues of 1938*, de Irving Cummings. Mezclando un tema de moda con las tribulaciones de un productor para montar su espectáculo en Broadway, la película costó 1,4 millones de dólares y obtuvo muy poca repercusión más allá de la impactante selección de la moda de los treinta diseñada por Omar Kiam e Irene.

También otro productor, David O. Selznick, fracasó con su primer largometraje en Technicolor para UA. Hizo la sorprendente elección de llevar a la pantalla una novela relativamente anticuada de Robert Hichens, *El jardín de Alá*, con un elenco internacional que desplegaba una multiplicidad de acentos: el de Marlene Dietrich era alemán, Charles Boyer pesadamente francés, mientras que Joseph Schildkraut pronunciaba con densa cadencia ruso-judía y el director a cargo de todo era el polaco Richard Boleslawski. En conjunto, el film terminado era más memorable por su hermosamente sutil y contrastada fotografía en color que por su argumento o sus actuaciones.

Cuando comenzó a establecer su compañía productora independiente con el respaldo de Jock Whitney, entre otros, Selznick había accedido a asumir el compromiso de Pioneer Pictures de seguir produciendo largometrajes en Technicolor a finales de los treinta. Si bien *El jardín de Alá* (1936) fue poco exitosa, le fue mejor con *Ha nacido una estrella* y *La pícara puritana*, ambas estrenadas en 1937, y que consituían una buena demostración de la importancia de un elenco fuerte y un guión inteligente, ingredientes que tendían a ser descuidados en muchas de las primeras películas en color. Claramente, el Technicolor por sí solo no podía atraer al público del cine.

Tras la finalización de *Así nace una fantasía* y *Las aventuras de Tom Sawyer* de Selznick a finales de 1937, el precoz compromiso de UA con la filmación en color llegó a un final abrupto. Fueron más bien los productores británicos de la compañía quienes suministraron muchos excelentes largometrajes en Technicolor en los años posteriores, a partir de *Las cuatro plumas* (1939), producida por Alexander Korda, protagonizada por Ralph Richardson y John Clements, que constituyó un lúcido y dramático film de aventuras que se erige solo como una de las más satisfactorias producciones en color de los treinta. Sabu, la nueva estrella india descubierta por Korda, apareció tanto en *El ladrón de Bagdad* (1940) como en *El libro de la selva* (*Jungle Book*, 1942), de Zoltan Korda, pero las mejores películas en color de UA en los cuarenta provinieron del efímero acuerdo con la compañía productora, distribuidora y exhibidora de J. Arthur Rank. Éstas incluyeron la sobresaliente producción de Powell-Pressburger, *Life and Death of Colonel Blimp*, su primera película en color, seguida por la entretenida y colorida adaptación de *Enrique V* de Laurence Olivier, mientras que *Un espíritu burlón* (*Blithe Spirit*, 1945), de David Lean, fue una entrañable comedia doméstica con un tema fantástico y el suplemento de un ingenioso uso del color. [UA también distribuyó la demasiado larga y tediosa película de Gabriel Pascal, *César y Cleopatra* (*Caesar and Cleopatra*, 1946) basada en la obra de Shaw, que funcionó sorprendentemente bien en la taquilla estadounidense.]

Charlie Chaplin escribió, dirigió, produjo y protagonizó *La quimera del oro*, su mayor éxito.

El regreso de UA a la rentabilidad a comienzos de los cincuenta estuvo ligado con un número de películas en color filmadas en el extranjero: *La reina de África* (1951) y *Moulin Rouge* (1952), ambas dirigidas por John Huston, así como *Bwana Devil* de Arch Oboler. Esta producción barata, filmada en escenarios africanos en Ansco Colour y Natural Vision 3-D fue tan exitosa, con beneficios de 2,7 millones de dólares, que encendió el auge de las películas en 3-D en Estados Unidos.

A pesar del éxito de estos films, UA era muy lenta en incrementar sus inversiones en la filmación en color o en los diversos procedimientos nuevos, y sólo un pequeño número de sus películas se rodaron en Cinemascope en los cincuenta o en Panavision en los sesenta. La compañía apoyó al productor Mike Todd, que hizo su producción épica de *La vuelta al mundo en 80 días* con el recientemente desarrollado procedimiento Todd-AO, pero aún les resultaba una carga el alto coste de la filmación en 70 milímetros. Era una lucha siquiera recuperar la inversión en incursiones tan costosas como *Salomón y la reina de Saba* (1959) de King Vidor, filmada en Technirama, así como la producción en Todd-AO de *El Álamo* (1960), producida, dirigida y protagonizada por John Wayne, y UA quedó sin beneficios con *La historia más grande jamás contada* (1965), un film épico bíblico muy costoso que resultó un fracaso enorme. Sin embargo, desde una perspectiva más positiva, tres de los mayores éxi-

tos de la compañía a comienzos de los sesenta se filmaron mediante el nuevo procedimiento de Panavision de 70 milímetros: *Éxodo* (1960), de Otto Preminger; la producción de Robert Wise, Jerome Robbins y la Mirisch Company *West Side Story* (1961) y *El mundo está loco, loco, loco* (*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*, 1963), de Stanley Kramer.

Las finanzas

United Artists luchó por recuperar sus inversiones en sus primeros días. Joseph Schenck fue designado presidente a finales de 1924 y en 1928-1929 la compañía registraba sus ganancias más altas hasta el momento. Si bien UA raramente se quedó en rojo en los treinta, las ganancias fueron en general discretas. Los ingresos crecieron a finales de los treinta y siguieron creciendo en los cuarenta, pero algo similar sucedió con los costes y los sueldos, de modo que, durante un período en el que la mayoría de los estudios conseguían ganancias, las de UA seguían siendo modestas. Cuando la compañía tuvo un déficit importante a finales de los cuarenta, parecía que no había salida. Entonces, en 1951, Arthur Krim y Robert Benjamin llegaron. Con un respaldo financiero sustancial y una nueva política de inversión directa en producciones de líderes independientes, ellos lograron salvar la situación. Los ingresos y las ganancias de UA siguieron creciendo a lo largo de los cincuenta y durante la mayor parte de los sesenta, atrayendo el interés de la Transamerica Corporation, que absorbió la compañía en 1967. A pesar de una actuación pobre durante 1969 y 1970, la compañía funcionó bien en los setenta, pero se vio perjudicada por la marcha de Krim y Benjamin en 1978 y por el fracaso de *La puerta del cielo* en 1980. Transamerica vendió UA a Kirk Kerkorian y MGM en 1981 y la compañía ha seguido luchando desde entonces, si bien tuvo un éxito enorme con *Rain Man* en 1988.

United Artists tuvo un comienzo prometedor, apuntándose un modesto éxito con su primer estreno, *Su majestad, el americano* (*His Majesty, the American*), de Joseph Henabery y protagonizada por Douglas Fairbanks, en el otoño de 1919. Luego le fue sorprendentemente bien con *La culpa ajena* (*Broken Blossoms*, 1919), en la cual Griffith había logrado una original atmósfera sombría y cuya producción resultó muy económica. Si bien pronto se hizo evidente que la compañía no tenía sufientes películas para distribuir, el parámetro general fue bastante alto y a lo largo de los veinte tuvieron películas extremadamente rentables.

En 1921, la compañía recuperó su inversión, beneficiándose con el mayor éxito de D. W. Griffith, *Las dos huérfanas*, mientras que las ganancias de *Los tres mosqueteros* de Fairbanks y *El pequeño lord* de Mary Pickford, estrenada más tarde ese año, ayudaron a llegar a 1922. Una espectacular y costosa producción de 1,5 millones de dólares, *Robin de los bosques*, protagonizada por Fairbanks en uno de sus papeles de época favoritos, ayudó a UA a obtener una pequeña ganancia en 1923; pero en 1924 y 1925 la compañía registró pérdidas, a pesar de otro éxito de Fairbanks con *El ladrón de Bagdad* y la tremendamente taquillera *La quimera del oro* (*The Gold Rush*), el primer film de larga duración protagonizado por Charlie Chaplin para UA. En un registro más morboso, la compañía se benefició con la muerte de Valentino en 1926, lo cual impulsó en gran medida los ingresos a partir del estreno póstumo de su último film, *El hijo del caíd*, de George Fitzmaurice, que ayudó a UA a superar el déficit.

Joseph Schenck se unió a la compañía en 1924, y en 1926-1927 su política tuvo cierto efecto a partir de la aparición de las primeras películas de Samuel Goldwyn, Buster Keaton, Gloria Swanson y su propia Art Cinema Corporation. Sumado a ello, Schenck inauguró el United Artists Theater Circuit en 1926, en un movimiento para luchar contra las compañías gigantes al adquirir salas para estrenos propias o en sociedad si no se las podía comprar directamente.

Si bien UA estrenó una gran cantidad de películas en 1927, los resultados fueron desalentadores. Hubo un solo largometraje de los socios originales —*La pequeña vendedora* (*My Best Girl*), de Sam Taylor— que demostró una vez más que los seguidores de Mary Pickford no la querían en papeles de mujer adulta. (La mayoría de las películas de Pickford fue rentable y, si bien nunca fue tan espectacularmente exitosa como Fairbanks o Chaplin, sus producciones también costaban mucho menos.) Más desalentador aún fue que los beneficios de la obra maestra de Buster Keaton *El maquinista de la general* (*The General*) no lograron cubrir los gastos de su película más costosa, incluso cuando los 500.000 dólares que había costado no superaron el coste de las lujosas películas de Fairbanks. Ciertamente, los largometrajes de Keaton para UA dieron menos ganancias que sus producciones anteriores para Metro y MGM, sugiriendo que la compañía seguía con problemas para conseguir exhibiciones lucrativas en los estrenos de sus películas.

UA registró la peor pérdida de su historia en 1927, pero finalmente consiguió dar un gran salto al año siguiente. Los ingresos prácticamente se duplicaron a más de 20 millones de dólares y las ganancias fueron más altas que nunca hasta entonces, de 1,6 millones de dólares, como resultado del éxito de Chaplin con *El circo*; *El gaucho*, con Fairbanks; y Gloria Swanson ofreciendo una de sus mejores actuaciones como Sadie Thompson. Claramente UA al fin saltaba la brecha financiera y, desde entonces, si bien las ganancias siguieron siendo en general escasas, pudo tener sus cuentas en negro prácticamente todos los años hasta finales de los cuarenta.

Con sus altos gastos estructurales y un número relativamente escaso de estrenos, UA tuvo que luchar para mantener las ganancias. Como se dedicaba principalmente a la distribución, si una película funcionaba mal la compañía no podía evitar perder dinero, y si a la película le iba bien las ganancias se destinaban en su mayoría al productor original. El hecho de que UA siguiera siendo bastante exitosa a lo largo del tiempo demostró que era posible competir en Hollywood a baja escala con una amplia proporción de películas de calidad, cada cual hecha de forma individual, en lugar de producirlas y distribuirlas de un modo industrial.

Si bien los productores de UA se quedaban con el mayor porcentaje de las ganancias, ellos también tenían problemas. Como la compañía no suministraba financiación (excepto en unos pocos casos), y daba un crédito pequeño a los productores a modo de adelantos de los beneficios de las películas que ya estaban siendo distribuidas, cada productor quedaba al descubierto y debía hacerse cargo del asunto, teniendo que financiar producciones a menudo bastante costosas y arriesgadas. Las películas de Chaplin y las históricas de Fairbanks solían ser caras, mientras que Griffith finalmente fue obligado a renunciar a su independencia y abandonar UA porque sus películas no eran lo bastante rentables como para cubrir sus costes.

Desde 1928 hasta 1937, UA experimentó un ciclo similar, aunque menos extremo, que el de los otros estudios líderes de Hollywood. Unas ganancias saludables entre 1928 y 1931 fueron seguidas por un declive en 1932 y 1933, pero la compañía resurgió con energía y tuvo dos de sus mejores años en 1934 y 1935, con ganancias muy por encima del millón. Esto refleja la

particular contribución hecha por la 20th Century Pictures de Zanuck. Así, la pérdida de Zanuck en 1935 fue un golpe duro, igual que la marcha de Disney en 1937. Chaplin, el único sobreviviente del grupo original, contribuyó como actor y productor con dos éxitos, pero el productor de más éxito fue Samuel Goldwyn, a quien le fue igualmente bien en la taquilla con Eddie Cantor en musicales como *Whoopee* (1930) y *Torero a la fuerza* (*The Kid from Spain*, 1932), de Leo McCarey, así como con películas más dramáticas, incluyendo *Desengaño* (1936) y *Dead End* (1937), ambas dirigidas por William Wyler.

Sin embargo, las producciones de Goldwyn fueron en general menos rentables a finales de los treinta, en la misma época en que el productor Alexander Korda experimentaba grandes dificultades financieras en Inglaterra, mientras que muchas de las películas de Walter Wanger fueron más costosas y funcionaron peor de lo esperado. El resultado concreto fue que, en el momento en el que la industria del cine estadounidense crecía, UA funcionaba bastante mal desde un punto de vista financiero, a pesar de la sobresaliente calidad de muchos de sus estrenos. Los ingresos alcanzaron su nivel más alto durante 1937-1939, pero los costes y los gastos estructurales crecieron rápidamente, lo que significó que las ganancias fueron relativamente escasas.

Con el estallido de la guerra en Europa, los ingresos de ultramar de UA cayeron con velocidad pero, mientras que muchos de los otros estudios de Hollywood pronto experimentaron un crecimiento compensatorio y estuvieron en condiciones de sacar ventaja del auge del cine en Estados Unidos, UA siguió funcionando mediocremente. Sus ganancias se encontraban en una espiral descendente desde sus años mejores en 1934-1935, alcanzando el pavoroso nivel de 120.000 dólares al año entre 1941 y 1942. Luego, y de manera sorprendente, la compañía tuvo un buen año en 1943, cuando las ganancias llegaron al máximo del millón, impulsadas por el inesperado éxito de *La estrella del Variedades* (*Lady of Burlesque*), de William A. Wellman, producida por Hunt Stromberg y protagonizada por Barbara Stanwyck, y del vehemente tributo patriótico a la armada británica *Sangre, sudor y lágrimas* (*In Which We Serve*), de Noel Coward y David Lean, protagonizada por el propio Coward.

Los altibajos de la compañía se sucedieron a lo largo de la década. UA tuvo déficit en 1944 por primera vez desde 1932, luego se recuperó durante 1945-1947, ayudada por el éxito de taquilla de la última producción de Selznick para UA, *Recuerda*, dirigida por Alfred Hitchcock, y por el notable western de Howard Hughes *El forajido*. Este último se completó en 1941, pero su estreno en 1943 se complicó por una disputa con la Breen Office, que administraba las regulaciones del código de censura a la producción, y UA se benefició de la proyección masiva de esta película en 1946.

A finales de los cuarenta, no obstante, UA estaba nuevamente en números rojos y esta vez era algo serio. La compañía estaba en un estado terrible, sin soluciones a la vista, cuando un nuevo equipo gerente encabezado por Arthur Krim y Robert Benjamin asumió el control en 1951 y se dispuso a reorganizar la compañía. Con un sustancial respaldo financiero detrás, ellos estaban en una buena posición para comenzar a invertir en nuevos proyectos. Hicieron un esfuerzo particular para restaurar la credibilidad de UA como compañía de dirección eficiente y comprensiva de las necesidades de los productores independientes, y pronto lograron atraer a muchos realizadores independientes de alto nivel.

La compañía obtuvo ganancias con una velocidad sorprendente, ayudada por una seguidilla de tres éxitos entre 1951 y 1952: *La reina de África* y *Moulin Rouge*, del director John Huston, y en medio la producción de Stanley Kramer *Solo ante el peligro*. (Kramer represen-

tó uno de los pocos elementos eficaces de UA en esa época, suministrando a la compañía sus únicos éxitos en 1949, *Home of the Brave* y *El ídolo de barro,* y *Cyrano de Bergerac* en 1950.) Durante los años que siguieron UA disfrutó de una estable cadena de éxitos que continuó hasta comienzos de los sesenta, mientras que los ingresos y las ganancias también crecieron año tras año. Las mayores contribuciones provinieron de Burt Lancaster, que fue el productor y la estrella tanto de *Veracruz* (1954) como de *Trapecio* (*Trapeze*, 1956) y el protagonista de la ganadora del Oscar *El fuego y la palabra* (1960), de Richard Brooks; y también de Stanley Kramer, productor convertido en productor y director, con *No serás un extraño* (*Not as a Stranger,* 1955), *La hora final* (*On the Beach*, 1959) y *El mundo está loco, loco, loco*. Otto Preminger brindó un éxito inesperado con *The Moon is Blue* (1953), una comedia modesta y de producción barata en blanco y negro que se benefició de la notoriedad que rodeó a su estreno al no obtener la aprobación del código de producción (porque se mencionaba la palabra «virgen»), y triunfó en su tratamiento de la fundación del estado de Israel en *Éxodo*. Pero el éxito más espectacular de UA en esa década vino del productor y hombre del espectáculo Mike Todd, quien tuvo la ingeniosa idea de reunir un elenco estelar, sobre todo en pequeñas apariciones, en *La vuelta al mundo en 80 días*. Obtuvo un récord de 22 millones de dólares en beneficios, que la colocó entre los mayores éxitos de los cincuenta, en tercer lugar detrás de *Ben-Hur* de MGM, dirigida por William Wyler, y *Los diez mandamientos* de Cecil B. DeMille.

UA siguió funcionando bien a lo largo de la mayor parte de los años sesenta, con una combinación de muchas películas británicas rentables y una serie de increíbles éxitos de la compañía Mirisch. Los éxitos de la lista de Mirisch fueron *West Side Story*, junto con un par de films de Billy Wilder, *El apartamento* e *Irma la dulce* (*Irma la Douce*), ambos protagonizados por Jack Lemmon y Shirley MacLaine. La lista británica estaba encabezada por las enormemente lucrativas series de James Bond, que continuaron a lo largo de los setenta y los ochenta, mientras que *Tom Jones* fue una sorprendente ganadora del Oscar y un enorme éxito.

Ciertamente, UA sólo tuvo un año realmente preocupante a comienzos de los sesenta. Registró una pequeña pérdida en 1963 debido a los costes ascendentes de la película épica de George Stevens, *La historia más grande jamás contada*, una de las pocas películas épicas históricas del momento que se rodó en Estados Unidos, donde los costes eran mucho más altos que en Europa. Finalmente costó 20 millones de dólares y sólo recuperó una fracción de esa cifra. Así, si la inflación no se tiene en cuenta, esta película podría rivalizar con la sonada *La puerta del cielo* como el más desastroso fracaso en la historia de United Artists.

Atraída por el ininterrumpido registro de ganancias a lo largo de los años, la gigantesca Transamerica Corporation absorbió la compañía en 1967, a tiempo para compartir la crisis en la industria cinematográfica de finales de los sesenta y comienzos de los setenta. Como la mayoría de las *majors*, UA tuvo unos cuantos costosos fracasos, incluyendo *Chitty Chitty Bang Bang* (1968), de Ken Hughes, y *La vida privada de Sherlock Holmes* (1970), de Billy Wilder, ambas a un coste de alrededor de diez millones de dólares, y los 12 millones de *La batalla de Inglaterra*, de Guy Hamilton. Las tres eran producciones británicas, y así tuvieron el efecto inmediato de que UA redujera drásticamente la inversión sustancial en la industria del cine en ese país.

En los setenta, UA fue impulsada por tres series en particular: las siempre fiables de James Bond, las películas de la Pantera Rosa producidas y dirigidas por Blake Edwards e interpretadas por Peter Sellers, y las películas de *Rocky*, escritas y protagonizadas por

Éxitos de taquilla

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1914-1931		
Whoopee (Goldwyn) (1930)	(1,3)	2,7
La quimera del oro (Chaplin) (1925)	(0,7)	2,5
Las dos tormentas (Griffith) (1920)	(1,0)	2,0
Luces de la ciudad (*City Lights*) (Chaplin) (1931)	(1,5)	1,5
Stella Dallas (Goldwyn) (1926)	(0,5)	1,5
El ladrón de Bagdad (Fairbanks) (1924)	(1,8)	1,5
1931-1940		
Torero a la fuerza (Goldwyn) (1932)		2,6
Escándalos romanos (*Roman Scandals*) (Goldwyn) (1933)		2,4
Tiempos modernos (*Modern Times*) (Chaplin) (1936)	(1,5)	1,8
Desengaño (Goldwyn) (1936)		1,6
Dead End (Goldwyn) (1937)	(1,0)	1,5
Rebeca (Selznick) (1940)	(1,3)	1,5
1941-1950		
El forajido (Hughes) (1946)	(3,0)	5,1
Recuerda (Selznick) (1945)	(1,7)	4,9
Desde que te fuiste (Selznick) (1944)	(2,0)	4,9
Tres días de amor y de fe (*Stage Door Canteen*) (Lesser) (1943)		4,4
Río Rojo (Hawks) (1948)	(3,4)	4,0
1951-1960		
La vuelta al mundo en 80 días (Todd)	(6,0)	22,0
Éxodo (Preminger) (1960)	(4,1)	8,3
El Álamo (Wayne/Batjac) (1960)	(12,0)	7,9
Trapecio (Hecht-Lancaster) (1956)		7,3
El apartamento (Mirisch) (1960)	(3,0)	6,7
No serás un extraño (Kramer) (1955)	(1,5)	6,2
1961-1970		
Operación trueno (*Thunderball*) (Eon) (1965)	(5,5)	27,0
James Bond contra Goldfinger (*Goldfinger*) (Eon) (1964)	(3,0)	22,5
El mundo está loco, loco, loco (Kramer) (1963)	(9,0)	20,8
West Side Story (Amor sin barreras) (Mirisch/7 Arts) (1961)	(7,0)	19,5
Sólo se vive dos veces (*You Only Live Twice*) (Eon) (1967)	(9,5)	18,0
Tom Jones (Woodfall) (1963)	(1,1)	17,2
Cowboy de medianoche (Hellman) (1969)	(3,2)	16,3
1971-1980		
Alguien voló sobre el nido del cuco (1975)		59,2
Rocky (Chartoff-Winkler) (1976)	(1,5)	55,9
Rocky II (Chartoff-Winkler) (1979)		43,0
El violinista en el tejado (*Fiddler on the Roof*) (Mirisch) (1971)		40,5
Apocalypse Now (Coppola) (1979)	(31,0)	37,3

→

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1981-1990		
El hombre de la lluvia (Rain Man) (Guber-Peters) (1988)	(30,0)	86,8
Rocky IV (Chartoff-Winkler) (1985)	(30,0)	76,0
Rocky III (Chartoff-Winkler) (1982)	(17,0)	66,3
Juegos de guerra (Sherwood) (1983)		37,9
Octopussy (Eon) (1983)	(30,0)	34,0

Sylvester Stallone, que también dirigió las últimas entregas. Pero el mayor éxito individual fue *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975), con unas cifras en Estados Unidos de unos 60 millones de dólares, algo poco espectacular en la era de los megaéxitos de Steven Spielberg y George Lucas, que dieron un gran impulso a las ganancias de algunos estudios. Con pequeñas pero regulares ganancias año tras año, UA fue obviamente vulnerable al desastroso fracaso de *La puerta del cielo*, que empujó a la compañía a los números rojos en 1981 por primera vez desde 1970 y llevó a Transamerica a desentenderse de la compañía, dejándola en manos de Kirk Kerkorian y MGM.

En los años que siguieron hubo pocos éxitos de taquilla y a finales de los ochenta incluso sus dos series más importantes, basadas en las hazañas de James Bond y en las del boxeador

Isabelle Huppert y Kris Kristofferson llegan a la ciudad de Sweetwater, Wyoming, en el western épico de Michael Cimino, *La puerta del cielo*.

Rocky Balboa finalmente comenzaron a mostrar señales de cansancio. La sorpresa era que la serie de Rocky hubiera funcionado bien durante tanto tiempo. Incluso en 1985 UA tuvo un éxito mayúsculo con *Rocky IV*, la tercera gran producción de ese año después de *Regreso al futuro* y *Rambo: Acorralado. Parte II*, de George Pan Cosmatos, también interpretada por Stallone. Pero en 1990 *Rocky V* fue un fiasco, el mismo año que Albert Broccoli anunció su jubilación, tras veintiocho años y 16 films, como productor de la serie James Bond. Sin embargo, UA tuvo su último impulso con *Rain Man*, el mayor éxito de taquilla en la historia de la compañía, pero que llegó demasiado tarde para salvarla de ser vendida por su propietario Kerkorian.

Las estrellas

UA comenzó con tres de las mayores estrellas de la era muda, los cofundadores de la compañía Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks y Mary Pickford. A ellos se les unieron varias estrellas-productores en los años veinte, incluyendo a Norma Talmadge y Gloria Swanson, así como muchos otros que no estuvieron demasiado tiempo. En los treinta, los productores líderes de UA tenían su propia lista de actores contratados y unas pocas estrellas, como Eddie Cantor, Merle Oberon, Joel McCrea y Laurence Olivier, de modo que a menudo podían pedir en préstamo a los otros grandes estudios las figuras que hacían falta. En años posteriores, UA contrató diversas estrellas-productores para conseguir películas de calidad, entre ellos James Cagney en los cuarenta, y Burt Lancaster y Kirk Douglas en los cincuenta. En los setenta y los ochenta, dos artistas de estilos e intereses totalmente diferentes —Woody Allen y Sylvester Stallone— combinaron sus actuaciones estelares en las películas de UA junto con la escritura y la dirección.

Operando principalmente como compañía distribuidora, UA no tuvo estrellas propias. Si bien muchos actores principales de Hollywood aparecieron una y otra vez en las películas de UA, raramente se quedaban por mucho tiempo y muy pocos son identificados con UA en particular además de Pickford, Fairbanks y Chaplin en los veinte, como es natural, y luego Eddie Cantor en los treinta, Burt Lancaster en los cincuenta y, más recientemente, Woody Allen en los setenta. Tras el período inicial de los veinte, cuando las estrellas-productores eran una especialidad de UA, las estrellas en general estaban contratadas por los productores independientes que estrenaban a través de UA, y el rápido cambio reflejó una falta general de éxitos de taquilla. Pero a la mayoría de las estrellas-productores no les fue mucho mejor. Entre ellos se encontraban algunos que estuvieron sólo uno o dos años filmando para UA en los veinte, como George Arliss, Charles Ray, Max Linder, Alla Nazimova, William S. Hart, John Barrymore, también Rodolfo Valentino y Buster Keaton, coordinados por Joseph Schenck. Sólo Norma Talmadge, la esposa de Schenck, y Gloria Swanson siguieron un tiempo más que los otros, pero sus carreras sufrieron por la llegada del sonido.

Los tres talentos más perdurables de la compañía a lo largo de los veinte fueron las superestrellas que fundaron la empresa, Pickford, Fairbanks y Chaplin, pero ellos también fueron perjudicados por la llegada de las películas sonoras. A Mary Pickford y Doug Fairbanks les fue imposible mantener durante mucho tiempo la imagen que habían construido en la pantalla; Pickford era conocida por sus papeles de muchacha y Fairbanks como el acrobático

héroe de capa y espada. Sólo Chaplin descubrió que mediante la cuidadosa preparación de sus películas, a las que dedicaba entre cuatro y cinco años, podría continuar manteniendo algún éxito en los años posteriores.

El productor y director D. W. Griffith tuvo su propio grupo de estrellas a comienzos de los veinte, encabezado por Lillian Gish y Carol Dempster, pero no se entendió con el creciente sistema de estrellas antes de que su propia carrera se desmoronara. Por el contrario, el productor Samuel Goldwyn comenzó en los veinte con estrellas del cine mudo como Vilma Banky y Ronald Colman, pero sólo dio en el blanco en los treinta cuando consiguió una nómina particularmente fuerte de actores contratados, encabezada por Eddie Cantor, Gary Cooper, Joel McCrea, Walter Brennan y David Niven, que fue un auténtico descubrimiento suyo. Sin embargo Goldwyn fue menos afortunado con las actrices. La carrera de Vilma Banky se detuvo cuando llegaron las películas sonoras y Goldwyn gastó mucho dinero intentando convertir en estrella a Anna Sten antes de admitir su derrota.

Con una carestía de verdaderos talentos a mano, los productores de UA a menudo compartieron o intercambiaron estrellas. Así, Charles Boyer trabajó principalmente para Walter Wanger en los treinta, pero fue cedido a Selznick para *El jardín de Alá*, mientras que Adolphe Menjou se movió entre Selznick, Goldwyn, Edward Small y Hal Roach a finales de los treinta. Merle Oberon fue uno de los descubrimientos británicos de Alexander Korda (y más tarde se convirtió en su esposa), que se unió a Goldwyn en Estados Unidos, donde protagonizó junto a Laurence Olivier, otro actor de Korda, la producción de Goldwyn *Cumbres borrascosas* (1939).

Entre ellos, los productores líderes de UA en los treinta controlaban un surtido nada desdeñable de talentos. David Selznick fortaleció en gran medida su lista de estrellas en los cuarenta al contratar a Jennifer Jones (que se convertiría en la segunda señora Selznick), Joseph Cotten, Guy Madison y la ya adolescente Shirley Temple, para reunirlos a todos —junto a Claudette Colbert y Monty Woolley— en el gran éxito multiestelar bélico *Desde que te fuiste*. Luego Selznick hizo formar pareja a su gran estrella Ingrid Bergman con su mayor descubrimiento de los cuarenta, Gregory Peck, en *Recuerda* (1945), de Hitchcock. Pero los éxitos eran para UA una continua fuente de irritación cuando debían pedir estrellas en préstamo a otros estudios con sustanciales ganancias para ellos mismos, aunque con poco beneficio para sus socios de UA.

Con el declive del sistema de estrellas y la nueva tendencia de las estrellas principales a trabajar de modo independiente, UA volvió a encontrarse en la situación de acudir a las estrellas-productores. El primero de esta nueva estirpe fue James Cagney en los cuarenta, mientras que Burt Lancaster hizo una gran contribución a UA en los cincuenta con su compañía Hecht-Lancaster (más tarde Hecht-Hill-Lancaster).

Más recientemente, muchas estrellas de UA se vieron asociadas con un particular tipo de película. Las comedias de Jack Lemmon con Billy Wilder comenzaron con *Con faldas y a lo loco* y continuaron en los sesenta, al igual que la muy popular serie de James Bond fue protagonizada por Sean Connery en los sesenta, luego por Roger Moore, Timothy Dalton asumiendo el papel en 1986 y Pierce Brosnan lo reemplazó en 1995. Clint Eastwood labró su nombre como estrella de los westerns de producción italiana de Sergio Leone, y Peter Sellers protagonizó numerosas comedias para UA en los sesenta y los setenta, de las cuales los films de la Pantera Rosa, concebidos por el director Blake Edwards, fueron las más exitosas. Woody Allen comenzó como guionista y coestrella de *¿Qué tal, Pussycat?* (*What's New,*

LAS ESTRELLAS

Allen, Woody 1971-80
Ankers, Evelyn (Korda) 1936
Arliss, George 1921-22, (20th) 1933-34
Ayres, Lew 1951-53
Ball, Lucille 1933-34
Banky, Vilma (Goldwyn) 1925-29
Barrymore, John 1927-28
Bennett, Constance (20th) 1934
Bennett, Joan (Wanger) 1937-40
Bergman, Ingrid (Selznick) 1944-45
Brennan, Walter (Goldwyn) 1935-40
Brynner, Yul 1961-64, 1966
Burke, Billie 1938-39
Cagney, James (Cagney) 1943-48
Cantor, Eddie (Goldwyn) 1930-35
Chaplin, Charlie 1924-52
Cliff, Montgomery 1960-61
Colman, Ronald (Goldwyn) 1926-33
Cooper, Gary (Goldwyn) 1937-40
Cotten, Joseph (Selznick) 1944-45
Del Río, Dolores (Carewe) 1928-29
Dempster, Carol (Griffith) 1920-24
Dix, Richard 1942
Fairbanks, Douglas 1919-32
Fairbanks hijo, Douglas (Selznick) 1937-38
Gish, Lillian (Griffith) 1920-21
Goddard, Paulette (Chaplin) 1935, 1940
Grable, Betty (Goldwyn) 1930-32
Gray, Coleen 1952-53
Harlow, Jean (Hughes) 1929-30
Hart, William S. 1925
Hayden, Sterling 1956-58
Hopkins, Miriam (Goldwyn) 1935-36
Hunter, Tab (Small) 1953-54
Jones, Jennifer (Selznick) 1944-45
Jory, Victor (Sherman) 1943
Keaton, Buster (Schenck) 1926-27
Keyes, Evelyn 1951-53
La Marr, Barbara (Fairbanks) 1921
Lancaster, Burt 1954-55, 1957-62
March, Fredric 1934, (Selznick) 1937
Mature, Victor (Roach) 1939-40
McCrea, Joel (Goldwyn) 1935-37, 1957-58
Menjou, Adolph (Roach) 1939-41, 1956-57
Merkel, Una 1930
Mitchum, Robert 1955-56
Montgomery, George 1955-57
Niven, David (Goldwyn) 1938-39
Oberon, Merle (Korda) 1933-34, 1937-38 (Goldwyn) 1935-38
Peck, Gregory 1954, 1958-59
Pickford, Mary 1919-32
Poitier, Sidney 1961-63
Presley, Elvis 1961-62
Raft, George 1945-49
Roland, Gilbert 1927-29
Ryan, Robert 1956-59
Sabu (Korda) 1937-41
Sanders, George 1946
Scott, Randolph 1945
Stack, Robert 1952-53
Swanson, Gloria 1926-32
Talmadge, Norma (Schenck) 1927-30
Valentino, Rodolfo 1925-26
Winters, Shelley 1955
Young, Loretta (20th) 1934-35
Young, Roland (Roach) 1937-40

Pussycat?, 1965), de Clive Donner, luego siguió escribiendo, dirigiendo y actuando en sus propias comedias, mientras que Sylvester Stallone fue estrechamente identificado con su creación para la pantalla, Rocky Balboa.

Los directores

En los años veinte y los treinta UA estaba dominada y dirigida por sus estrellas y productores. El único director entre los fundadores originales, D. W. Griffith, fue el primero en abandonar la compañía. Los directores que hicieron la mayor contribución en los primeros años fueron Raoul Walsh, Henry King y Lewis Milestone. Hubo también unos pocos directores-productores, incluyendo a Alexander Korda en Inglaterra y el excéntrico Howard Hughes, que se hizo cargo personalmente de sus dos producciones más conocidas, *Ángeles del infierno* y la notable *El forajido*. Algunos directores famosos como John Ford, William Wyler y Alfred Hitchcock estuvieron asociados con UA durante un tiempo en los treinta y a principios de los cuarenta. Pero fue sólo bajo un nuevo régimen, a partir de 1951, cuan-

do una nueva estirpe de productores-directores comenzó a hacer sentir su influencia. Éstos incluían figuras consolidadas como John Huston, Billy Wilder y Robert Wise, y los exitosos directores británicos Tony Richardson, John Schlesinger y Ken Russell. En los setenta, el escritor-director Woody Allen fue el más estrechamente identificado con UA.

Muchos directores principales de Estados Unidos trabajaron en películas de UA en distintos momentos. No obstante, se puede afirmar que pocos tuvieron un papel importante en la compañía en los primeros años, además de contribuir ocasionalmente en alguna producción exitosa. UA estaba dirigida en su mayor parte por estrellas y productores, de modo que no sorprende encontrar que algunos directores ocuparon una posición subsidiaria. (Aquí es necesario distinguir entre los años anteriores a 1951 y el siguiente período en que Krim y Benjamin asumieron y cambiaron la política del estudio en aspectos muy significativos.)

Quizá no sea mera coincidencia que D. W. Griffith, el único director entre los fundadores originales, fue el primero en partir, debido a la falta de rentabilidad de sus films. Sin embargo, sus socios estrella florecían, a pesar del hecho de que a menudo empleaban a directores de menor nivel.

En la mayoría de los casos, los directores eran contratados por productores individuales. Henry King fue empleado por Goldwyn en los veinte y es mejor recordado por su versión muda de *Stella Dallas* (1925), mientras que Lewis Milestone trabajó en la exitosa comedia *Hermanos de armas* (*Two Arabian Knights*, 1927), de Lewis Milestone, y en el clásico drama en un períodico *Un gran reportaje* (1931) para Howard Hughes, y fue contratado por Joe

LOS DIRECTORES

Aldrich, Robert 1953-56
Allen, Woody 1971-80
Archainbaud, George 1947-48
Ashby, Hal 1976-79
Boleslawski, Richard (20th) 1935
Chaplin, Charles 1923-52
Cromwell, John (Selznick) 1936-39
Del Ruth, Roy 1934-35
De Toth, André 1944-48
Douglas, Gordon 1939-41
Dwan, Allan (Small) 1944-45
Fitzmaurice, George 1926-27, 1929-30
Florey, Robert 1948-50
Freeland, Thornton 1929-30, 1935-37
Garnett, Tay 1938-39
Green, Alfred 1947-49
Griffith, D. W. 1920-25, 1927-31
Hill, George Roy 1963-66
Hitchcock, Alfred (Selznick) 1939-40, 1944-45 (Wanger) 1940
Howard, William K. 1937
Huston, John 1951-54
Jewison, Norman (Mirisch) 1965-71, 1974-77
King, Henry 1925-30
Kramer, Stanley 1955-63
Kubrick, Stanley 1955-57
Lee, Rowland V. 1934-36
Lester, Richard (GB) 1962-69
Lewis, Joseph H. 1957-58
Losey, Joseph 1951-52
Lubin, Arthur 1945, 1947-49, 1951
Lubitsch, Ernst 1941-42
Mann, Delbert (Hecht-Hill-Lancaster) 1954-58
Marin, Edwin L. 1942, 1946-47
Mayo, Archie 1938-40, 1946
McLeod, Norman Z. (Roach) 1937-39
Milestone, Lewis (Hughes) 1927-29, 1931-33
Neumann, Kurt 1942-43
Potter, H. C. 1948
Rawlins, John 1951-53
Robson, Mark (Kramer) 1949
Russell, Ken (GB) 1967-70
Santell, Alfred 1943-44
Selander, Lesley 1942-44
Sherman, Lowell 1933-34
Sirk, Douglas 1944-47
Stone, Andrew 1943-47
Sturges, John 1960-67
Sutherland, A. Edward 1931-32
Taylor, Sam 1927-31
Ulmer, Edgar 1946-47
Wellman, William (Selznick) 1937
West, Roland 1926-31
Wilder, Billy 1958-72
Wise, Robert 1957-62
Wood, Sam 1940
Wyler, William (Goldwyn) 1935-37

Schenck para dirigir a Joan Crawford en *Rain* (1932). Hubo también un puñado de productores-directores como Herbert Wilcox y Alexander Korda en Gran Bretaña, y Chaplin, que dirigió todas sus propias películas. El más excéntrico entre todos ellos fue el multimillonario Howard Hughes, que mantuvo una extraña e irregular relación con UA durante un período de más de veinte años antes de comprar RKO en 1948. Él era un experimentado piloto, y se hizo cargo de la dirección de la película de temática de vuelo en la Primera Guerra Mundial *Ángeles del infierno* (asistido por el director de diálogos James Whale). La película estuvo sembrada de problemas, al igual que su segunda incursión como director, *El forajido*, pero esta vez el resultado fue menos rentable.

El director principal de Goldwyn para UA en los treinta fue William Wyler, que trabajó en la mayoría de los dramas prestigiosos; pero ese período, dominado por un entorno de productores, estuvo mejor ejemplificado por David O. Selznick, que tenía una actitud paternalista. Se aferró a directores como John Cromwell o William Wellman porque podía manipularlos, pero rechazó trabajar con John Ford. Así, *La diligencia* fue en cambio producida por Walter Wanger, y el mismo equipo de Wanger, Ford y John Wayne continuó con *Hombres intrépidos* (1940). El inimitable Alfred Hitchcock hizo una contribución deslumbrante para UA con *Rebeca* y *Recuerda* para Selznick y *Enviado especial* para Wanger, mientras que los productores-directores Ernst Lubitsch (con *Ser o no ser*) y Howard Hawks (con *Río Rojo*) suministraron dos de las producciones extrañas y sobresalientes en los cuarenta.

Estos hombres fueron un anticipo de la nueva estirpe de productores-directores independientes que se convirtieron en un ingrediente clave de la rejuvenecida UA en los cincuenta. Fue particularmente visible que la compañía alcanzó su punto más bajo en los cuarenta,

Norman Jewison dirige a Rod Steiger en *En el calor de la noche.*

cuando en general los principales directores comenzaban a desempeñar un papel más importante en Hollywood. UA no tenía contrapartida para Wilder en Paramount, Kazan y Mankiewicz en Fox, Minnelli en MGM o Huston en Warner Bros. La nueva política de Krim y Benjamin en los cincuenta significó que UA estaba en condiciones de sacar ventaja de la posición independiente de algunos de estos hombres. Por primera vez en la historia de UA, un gran número de directores desarrolló una duradera relación con la compañía, entre ellos algunas figuras establecidas de la talla de Huston, Wilder y Robert Wise, y otros más novatos como Robert Aldrich, Stanley Kubrick y el productor convertido en productor-director Stanley Kramer. En los sesenta y los setenta hubo una mezcla de directores principales británicos y estadounidenses, lo cual reflejaba la extensa inversión de UA en la producción fílmica británica. Éstos incluyeron a John Sturges, Blake Edwards, Norman Jewison y Billy Wilder, cuyas películas para UA a menudo eran producidas por los muy exitosos hermanos Mirisch, Walter, Marvin y Harold, pero la influencia de la compañía se desvaneció tras la muerte de Harold en 1968. En Gran Bretaña, se encontraba el estadounidense Richard Lester, así como Ken Russell, y los ganadores del Oscar Tony Richardson (por *Tom Jones*) y John Schlesinger (por *Cowboy de medianoche*, 1969). Más recientemente, Woody Allen y Sylvester Stallone han funcionado bien como los principales directores, guionistas y estrellas de UA.

El personal creativo

En los años veinte, los productores de UA emplearon a muchos de los principales directores de fotografía y directores artísticos de Hollywood, y los parámetros generales de la producción eran elevados. Los principales directores de fotografía incluían a Charles Rosher, George Barnes, Hendrick Sartov, Arthur Edeson y el veterano Billy Bitzer. El más famoso de todos era Gregg Toland, ocasionalmente cedido a otros productores, pero que pasó prácticamente toda su carrera con Samuel Goldwyn. UA fue una de las primeras compañías que reconoció la importancia del director artístico. Algunos distinguidos directores artísticos que trabajaron en las primeras producciones de UA incluyeron a Wilfred Buchland, Danny Hall, Charles M. Kirk y, sobre todo, William Cameron Menzies, el más activo durante dos décadas. Hal Kern, William Hornbeck y Robert Parrish se encontraban entre los principales montadores que trabajaron en producciones de UA, mientras que Daniel Mandell fue empleado por Goldwyn, y luego se unió a Billy Wilder en películas como *El apartamento*. El diseñador de vestuario francés René Hubert llegó a Hollywood conducido por Gloria Swanson, mientras que el estadounidense (a pesar de su nombre) Omar Kiam creó el vestuario para Goldwyn. Algunas partituras memorables se debieron a la pluma de Alfred Newman y Miklos Rozsa, pero el compositor más famoso de UA fue Dimitri Tiomkin, mejor recordado por su banda sonora ganadora del Oscar, así como por la canción de *Solo ante el peligro*.

Los directores de fotografía y los directores artísticos

Los principales productores de UA, sobre todo Pickford, Fairbanks y Griffith, se encontraban entre los primeros en Hollywood que reconocieron la importante contribución de los

mejores técnicos, que podían colaborar con la calidad de sus películas. Así, a pesar del hecho de que la compañía estrenaba un número bastante pequeño de películas a comienzos de los veinte, desempeñaron un papel influyente —comparable al de la gigantesca Paramount— al ayudar a elevar la calidad general de la producción.

Griffith llevó a UA a su director de fotografía habitual, Billy Bitzer, y continuó trabajando con él y con el excelente y más joven Hendrick Sartov, mientras que Charles M. Kirk fue su director artístico y es mejor recordado por sus impresionantes decorados exteriores que retrataban el París del siglo dieciocho en *Las dos huérfanas* (1922).

Si Rollie Totheroh, el director de fotografía de Chaplin durante más de treinta años, era fiable pero poco sobresaliente, al menos su director artístico en UA fue uno de los mejores. El nombre de Danny Hall se asocia con el ciclo de películas de horror de Universal, pero aportó memorables decorados para muchos largometrajes de Chaplin, desde la pista de baile y la cabina cubierta por la nieve al borde de un precipicio en *La quimera del oro,* hasta el imaginativo decorado de la fábrica y las enormes maquinarias de *Tiempos modernos*.

También Mary Pickford tuvo su director de fotografía favorito, Charles Rosher, que comenzó trabajando para ella en Paramount/Artcraft en 1918. Rosher, uno de los más brillantes directores de fotografía de la era muda, combinaba una gran experiencia técnica con una sensibilidad artística que dotaba a las películas de Pickford de una atmósfera fascinante, llenas de pequeños detalles imaginativos logrados en unas secuencias oníricas y con efectos de sobreexposición con la cámara. Entre ellos, Rosher y George Barnes, el mayor director de fotografía de Goldwyn en los veinte, dominaron la primera ceremonia de los Oscar, para 1927-1928, con tres nominaciones cada uno, pero Rosher ganó por la única producción que no era de UA, *Amanecer,* de Fox, en la cual colaboró con otro fotógrafo de UA, Karl Struss.

A diferencia de sus socios de UA, Douglas Fairbanks empleó distintos técnicos durante los años veinte. Tras el éxito de sus primeras películas de capa y espada, se volvió más ambicioso, y para *Robin de los bosques* reunió un sólido equipo de directores artísticos encabezado por Wilfred Buckland, quien se labró su nombre con DeMille. (Éste fue el encargo más importante de Buckland en los años veinte, asistido por Anton Grot, William Cameron Menzies y Edward Langley, que trabajó en casi todas las películas de época de Fairbanks.) Luego, con *El ladrón de Bagdad*, Menzies se vio por primera vez en el lugar del director artístico principal, demostrando un particular olfato y una predilección por la fantasía. Ambas películas fueron fotografiadas por Arthur Edeson y aún se sostienen como las más sobresalientes y logradas del período, elevando una película de aventuras a un nuevo nivel de complejidad visual y estilística.

Como ejemplo de las ocasiones en que UA compartía los profesionales, en esa misma época Menzies diseñó los decorados españoles para la película de Mary Pickford y Ernst Lubitsch, *Rosita, la cantante callejera* (*Rosita*, 1923), y pronto destacó como el principal director artístico de UA, trabajando en films con Valentino, Norma Talmadge, Gloria Swanson, Joseph Schenck, Griffith y Goldwyn. Trabajó en una amplia proporción de las producciones más conocidas de UA en la era muda, y también durante la transformación al sonido, entre 1929 y 1931.

Menzies regresó a UA a finales de los treinta, y diversos productores lo llamaron durante una especie de era dorada de UA en cuanto a la producción y la dirección artística, cuando hombres como Korda, Goldwyn, Selznick y Wanger estaban en la cima de su prestigio y contrataban a muchos de los principales directores artísticos de Hollywood. Éstos incluyeron a

Richard Day, el principal director artístico de Goldwyn y doble ganador del Oscar, también a Alexander Golitzen y James Basevi, cuyas numerosas producciones para Goldwyn incluyeron una memorable colaboración en la visualmente impactante *Huracán sobre la isla* (1937). Alexander Toluboff fue empleado por Walter Wanger, Lyle Wheeler por David Selznick y John Schulze por el productor Edward Small. En Inglaterra, Alexander Korda tuvo uno de los mejores directores artísticos en su hermano Vincent, e incluso Hal Roach, que intentó desentenderse de las comedias a finales de los treinta, contrató a Danny Hall y a Nicholai Remisoff (que continuaron trabajando para Hunt Stromberg en los cuarenta).

Hubo también muchos directores de fotografía sobresalientes, entre ellos Hal Rosson, Lee Garmes, Rudolph Maté y Leon Shamroy. Si bien tendían a ser empleados azarosamente y a menudo trabajaban de forma autónoma, hubo algunas excepciones importantes, tales como el relevante fotógrafo francés Georges Périnal, que aportó una particular calidad visual a muchas producciones de Korda en los treinta. Asimismo, Samuel Goldwyn fue afortunado al contratar a Gregg Toland en 1929. Toland, el más celebrado director de fotografía de UA —si bien realizó su mejor obra en los cuarenta, después de abandonar UA, al igual que Goldwyn— se sentía igualmente cómodo con la nítida y contrastada fotografía de dramas contemporáneos como *Dead End*, que le valió una nominación al Oscar en 1937, como con clásicos de época románticos como *Cumbres borrascosas* (1939), que le valió un Oscar por su larga y distinguida carrera.

Los otros departamentos

Los productores de UA emplearon muchos técnicos y personal creativo principal en Hollywood durante años. Los montadores principales incluyendo a Hal Kern, empleado por el demandante David Selznick, y Daniel Mandell, el montador favorito de Goldwyn a finales de los treinta y los cuarenta, que luego estuvo diez años con Billy Wilder (y Mirisch), ganando un Oscar por su contribución a *El apartamento*. William Hornbeck, uno de los más respetados montadores, labró su nombre como montador supervisor de Korda en los treinta y llegó al primer lugar de una encuesta de los 100 montadores más importantes, que destacaban por sus «aptitudes sobresalientes y duraderas».

Algunos montadores de UA pronto fueron ascendidos a la dirección de películas. Stuart Heisler pasó de editor de Goldwyn a comienzos de los treinta a director de segunda unidad en *Huracán sobre la isla*, luego a director en Paramount en los cuarenta. Robert Parrish, con su trabajo en *Cuerpo y alma* (*Body and Soul*, 1947) aportó un gran ejemplo sobre el valor de una relación de trabajo estrecha entre el director (Robert Rossen), el director de fotografía (James Wong Howe) y el montador. Howe empleó algunos fotógrafos ex combatientes para rodar determinadas escenas, que Parrish (y su coeditor Francis Lyon) luego montaron en la memorable secuencia de unos minutos que se ve al final del film. No transcurrió mucho tiempo antes de que Parrish se dedicó a dirigir. Más recientemente, Hal Ashby siguió un camino similar, ganando Oscar por su trabajo en montaje —para Norman Jewison en los sesenta, incluída *En el calor de la noche*— y en los setenta dirigiendo películas propias para UA.

Otro técnico creativo que se convirtió en director principal fue Mitchell Leisen. Primero destacó como diseñador de vestuario en 1921-1924, compartido entre Douglas Fairbanks (*Robin de los bosques*, *El ladrón de Bagdad*) y Mary Pickford, que quería el vestuario más lujo-

EL PERSONAL CREATIVO

Directores de fotografía
Andriot, Lucien 1944-50
Barnes, George (Goldwyn) 1926-31
Bitzer, Billy (Griffith) 1920-25, 1927-31
Cortez, Stanley 1943-44
Edeson, Arthur 1924-25
Garmes, Lee (Selznick) 1937-46
Glennon, Bert 1937-38, 1947
Greene, W. Howard (Selznick) 1936-37
Howe, James Wong (Selznick) 1937
June, Ray 1929-33
Laszlo, Ernest 1948-49
Lawton, Charles Jr. 1944-45
Marley, J. Peverell (20th) 1933-35
Maté, Rudolph 1936-42
Mellor, William 1946, 1948-49
Mescall, John 1943-45, 1950
Metty Russell 1945-46
Périnal, Georges (Korda) 1933-40
Planck, Robert 1929-30, 1932, 1934-36, 1938-39
Rosher, Charles (Pickford) (20th) 1919-28, 1934
Rosson, Hal 1934-36
Sartov, Hendrick (Griffith) 1919-24
Shamroy, Leon 1936, 1938
Struss, Karl (Art Cinema) 1928-30, 1946-48
Toland, Gregg (Goldwyn) 1929-41

Directores artísticos
Basevi, James 1936-40, (Selznick) 1945
Borg, Karl Oscar 1926-27
Boyle, Robert (Mirisch) 1966-71
Carrere, Edward 1957-59
D'Agostino, Albert 1928-29, 1933
Day, Richard (Goldwyn) 1930-38
Fegté, Ernst 1946-48
Golitzen, Alexander (Goldwyn) 1934-41
Goosson, Stephen 1929
Grot, Anton 1922-25
Hall, Charles D. (Chaplin) 1925-31, 1934-1935, (Roach) 1937-43
Harkrider, John (Goldwyn) 1930-33
Herzbrun, Bernard 1942-46
Juran, Nathan (Enterprise) 1947
Kirk, Charles M. (Griffith) 1921-25
Kirk, Mark-Lee 1944
Leisen, Mitchell (Fairbanks) 1922-24
Leven, Boris 1953
Menzies, William Cameron 1923-30, 1935-40
Oliver, Harry 1925-27, (Hughes) 1929-31
Pogany, William A. (Goldwyn) 1927-31
Polglase, Van Nest (Bogeaus) 1949-50
Remisoff, Nicolai (Roach) 1939-41, (Stromberg) 1944-47, 1951-54
Schulze, Jack (Pickford) 1925, 1927, (Reliance) 1934-36, (Small) 1938-42
Toluboff, Alexander (Wanger) 1936-39

Diseñadores de vestuario
Anderson, Milo (Goldwyn) 1932
Banton, Travis (Selznick) 1938-39
Harkrider, John (Goldwyn) 1930, 1933
Hubert, René (Korda) 1935-38
Irene 1937-41
Kiam, Omar 1934-38
Leisen, Mitchell 1922-24
Plunkett, Walter (Selznick) 1938-39
Royer 1940-42
Saltern, Irene 1940-41
Wakeling, Gwen (20th) 1933-34

Compositores y directores
Michelet, Michel 1944-50
Newman, Alfred 1931-38
Roemheld, Heinz 1946-48
Rozsa, Miklos (Korda) 1938-42
Steiner, Max (Selznick) 1936
Tiomkin, Dimitri 1940-44, 1948-50
Ward, Edward 1940-43

Montadores
Bennett, Hugh (Goldwyn) 1931-32
Clancey, Margaret 1935-38
Crosland, Alan Jr. 1954-55
Gerstad, Harry (Kramer) 1948-51
Harrison, Doane (Wilder) 1961-66
Heisler, Stuart (Goldwyn) 1924-25, 1929-34
Hornbeck, William (Korda) 1934-41
Kern, Hal (Selznick) 1935-45
Kern, Robert 1929-30
Knudtson, Frederic (Kramer) 1957-63
Lawrence, Viola 1927-30
Lovering, Otho (Wanger) 1937-40, 1945-46
Mandell, Daniel (Goldwyn) 1936-40, (Wilder) 1957-66
McLean, Barbara 1929-30, (20th) 1933-35
McNeil, Allen 1927-35
Newcom, James 1937-47
Nosler, Lloyd (Inspiration) 1929-30, (20th) 1933-35
Smith, James (Griffith) 1920-25, 1927-30, 1944-47
Spencer, Dorothy (Wanger) 1937-41
Sullivan, Frank 1949-50
Todd, Sherman 1934-40
Webster, Ferris 1960-65
White, Merrill (Wilcox) 1934-35
Whytock, Grant 1931-41, 1961-70
Winters, Ralph 1964-70
Wright, Maurice (20th) 1933-34
Ziegler, William (Roach) 1938-40, (Selznick) 1944-45

→

Guionistas

Biro, Lajos (Korda) 1932-39
Diamond, I. A. L. (Wilder) 1958-66, 1970-72
Foreman, Carl (Kramer) 1947-51
Hecht, Ben (Goldwyn) 1931-38, (Selznick) 1944-45
Hellman, Lillian (Goldwyn) 1935-37
Howard, Sidney 1929-31, 1936
Johnson, Nunnally (20th) 1933-34
Lawson, John Howard (Wanger) 1938-39
Maibaum, Richard (Eon) 1962-89
Meredyth, Bess (20th) 1934-35
Poe, James 1955-56
Rose, Reginald 1956-58
Sherwood, Robert 1931-39
Sullivan, C. Gardner 1925-29
Swerling, Jo 1938-40
Veiller, Anthony 1951-52, 1956-59
Wimperis, Arthur (Korda) 1932-38

so para *Dorotea Vernon* (*Dorothy Vernon of Haddon Hall*, 1924), de Marshall Neilan, una de las pocas películas de época en la que ella intentó acabar con su imagen de muchachita.

En aquella época, mientras filmaba *Madame Sans-Gêne* (1925, Paramount), de Léonce Perret, en Francia, Gloria Swanson descubrió a René Hubert. Ella lo disuadió para que la acompañara a Hollywood y siguiera trabajando en sus películas. El principal diseñador de vestuario de UA en los treinta, Omar Kiam, fue en principio empleado por Goldwyn pero fue cedido a Selznick, Wanger, Pickford-Lasky y, sobre todo, a 20th Century, donde tuvo algunas de sus mejores oportunidades en films de época como *El cardenal Richelieu* (*Cardinal Richelieu,* 1935), de Rowland V. Lee, *Los miserables* y el musical de Maurice Chevalier y Merle Oberon *El caballero del Folies Bergère* (*Folies Bergère de Paris*), de Roy del Ruth, todos estrenos de 1935.

La música y los musicales no tuvieron un papel importante en UA durante la era de los grandes estudios. La única figura dominante en este campo en UA en los treinta fue Alfred Newman, a partir de su larga y productiva carrera. Trabajó sobre todo para Goldwyn, y para 20th Century, donde capturó la atención de Darryl Zanuck, que ávidamente lo invitó a 20th Century Fox. Allí tuvo más posibilidades para desplegar su talento y se quedó durante los posteriores veinte años. El compositor principal de Korda fue el húngaro Miklos Rozsa. Korda lo llevó a Hollywood en 1940, donde se filmaba *El ladrón de Bagdad*, y se quedó para convertirse en uno de los compositores de Hollywood más requeridos durante los siguientes cuarenta años. (Ganó su primer Oscar por su hechizante y evocativa partitura para la producción de Selznick-Hitchcock *Recuerda,* en 1945.)

El compositor principal de UA en los cuarenta y principios de los cincuenta, sin embargo, fue el brillante Dimitri Tiomkin. Si bien aportó partituras memorables para numerosas producciones de Stanley Kramer, se lo asoció principalmente con los escasos pero prestigiosos westerns de UA, desde *El forastero* y *Río Rojo* hasta *El Álamo* y *Los que no perdonan* (*The Unforgiven*), ambas de 1960, y la última de sus películas para Kramer: *Solo ante el peligro*. Doble ganador del Oscar —por la partitura y la canción principal, «Do Not Forsake Me, Oh My Darlin'»—, ésta fue la primera película que Tiomkin convirtió en una marca de la casa y que inició la nueva moda de introducir canciones en los largometrajes.

Los premios de la Academia

En sus primeros años, UA conquistó pocos premios de la Academia, con nominaciones o premios para muchas de sus estrellas y para el personal técnico principal. La compañía siguió obteniendo numerosas nominaciones, lo cual era una evidencia de la calidad general

sobresaliente de sus producciones en los treinta, pero tuvo pocos ganadores y le fue mejor a manos de la crítica de Nueva York. La primera producción de UA que ganó un Oscar a la mejor película fue *Rebeca*, pero la calidad de producción cayó en los cuarenta y no volvieron a recibir premios importantes en el resto de la década. La rápida recuperación a principios de los cincuenta bajo la nueva dirección se reflejó en los éxitos de UA con premios Oscar que se extendieron durante un período de más de veinte años. Los primeros de ellos fueron el drama en blanco y negro de modesta producción, *Marty*, y la película épica de aventuras *La vuelta al mundo en 80 días*. Otras ganadoras incluyeron *El apartamento, West Side Story*, y la producción británica *Tom Jones* en los sesenta; *Alguien voló sobre el nido del cuco*, que se llevó los cinco premios principales, y *Annie Hall*, la película más galardonada de Woody Allen, en los setenta. La compañía tuvo un último gran éxito en 1988 con *Rain Man*.

Muchas de las películas de gran calidad de UA obtuvieron reconocimiento de la Academia en los años veinte y a principios de los treinta. Las nominaciones y los premios se distribuían entre las estrellas, los productores y el personal técnico de UA. Chaplin fue galardonado por *El circo*, Gloria Swanson fue nominada por su actuación tanto en *La frágil voluntad* como en su primer film hablado, *La intrusa* (*The Trespasser*, 1929), de Edmund Goulding, y Mary Pickford ganó por su primer papel completamente hablado en *Coqueta* (1929).

El director Lewis Milestone obtuvo el primer Oscar de UA para *Hermanos de armas* y una nominación por *Un gran reportaje*, ambas películas producidas por Howard Hughes. Finalmente, hubo una variedad de nominaciones para los principales directores de fotografía George Barnes y Charles Rosher y los decoradores William Cameron Menzies y Richard Day.

Un número de nuevos productores de UA comenzó a dejar huella al comienzo de 1933 cuando Alexander Korda tuvo un enorme e inesperado éxito con *La vida privada de Enrique VIII*. Fue la primera producción británica que recibió una nominación a la mejor película, con el premio a la mejor interpretación masculina para Charles Laughton por su vital y entretenida actuación como Enrique VIII. Algunas producciones de 20th Century, *La casa de Rothschild* (1934), de Alfred L. Werker, y *Los miserables*, fueron nominadas a mejor película, asentando un patrón que continuó durante el resto de los treinta. Las películas más relevantes de UA regularmente obtuvieron nominaciones al Oscar: *Desengaño* en 1936; *Ha nacido una estrella* y *Dead End* en 1937; y *La diligencia, Cumbres Borrascosas* y *Of Mice and Men* en 1939; pero la compañía no obtuvo ningún premio importante de la Academia desde 1934 hasta 1939. Las categorías ganadoras de UA fueron los actores de reparto [Walter Brennan en *Rivales* (*Come and Get It*), 1936, de William Wyler y Howard Hawks; y Thomas Mitchell por *La diligencia*], las especialidades técnicas y, sobre todo, los cortometrajes de animación de Disney, que se hicieron con su Oscar durante cinco años consecutivos, entre 1932 y 1936.

Cuando UA ganó el Oscar a la mejor película en 1940 por primera vez, gracias a la producción de Selznick *Rebeca*, esto marcó más el final que el comienzo de una nueva época, ya que coincidió aproximadamente con la partida de muchos productores importantes. UA no funcionó bien en los cuarenta, pero revivió a comienzos de los cincuenta, ganando el Oscar al mejor actor tres años seguidos entre 1950 y 1952, con José Ferrer como *Cyrano de Bergerac*, Humphrey Bogart en *La reina de África* y Gary Cooper por *Solo ante el peligro*, y continuó en 1955-1957, con Ernest Borgnine en *Marty*, David Niven en *Mesas separadas* (*Separate Tables*, 1958), de Delbert Mann, Burt Lancaster en *El fuego y la palabra* y Maximilian Schell por *El juicio de Nuremberg* (1961), de Stanley Kramer; también Sidney

George Chakiris en *West Side Story*.

Poitier, el primer actor negro que recibió este premio, por *Los lirios del valle* (*Lilies of the Field*, 1963), de Ralph Nelson, seguido por Walter Matthau por *En bandeja de plata* (1966), de Billy Wilder, y Rod Steiger por *En el calor de la noche*.

Pero la más convincente demostración de la nueva posición de UA fue el notable éxito del ansiado premio mayor. Desde 1955 hasta 1977, UA ganó el Oscar a la mejor película diez veces. Hasta MGM en su momento de máximo esplendor sólo obtuvo nueve ganadores a lo largo de treinta años, 1928-1959.

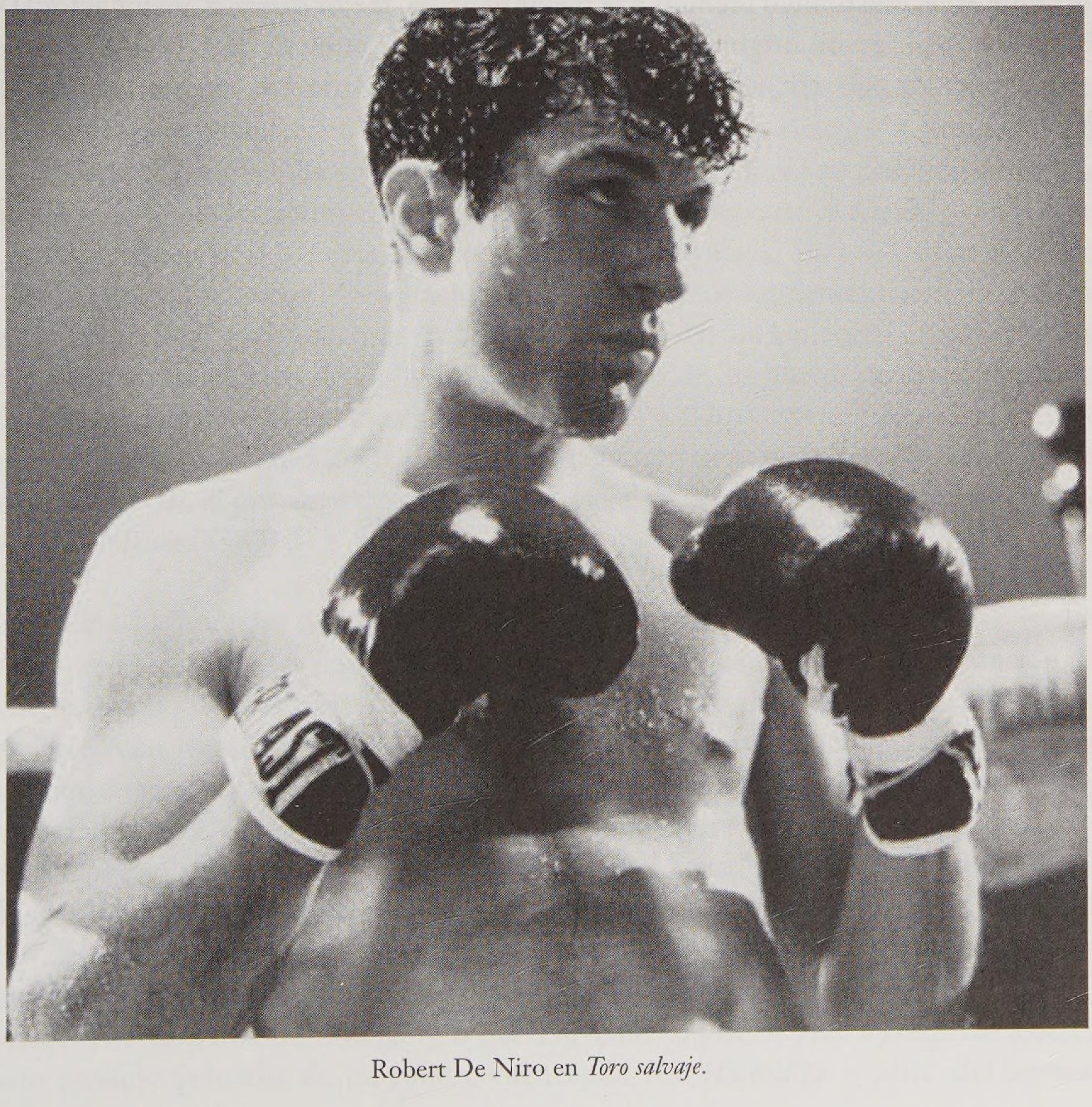
Los dos primeros ganadores no podían haber sido más distintos, reflejando así la diversidad de los intereses de UA. La naturalista y relativamente barata producción en blanco y negro de *Marty* fue filmada principalmente en escenarios exteriores y en la ciudad de Nueva York sin ninguna estrella importante.

En contraste, la producción épica de Mike Todd *La vuelta al mundo en 80 días* fue rodada en color y en Todd-AO en muchos países, y con un elenco multiestelar. Fue una ganga de seis millones de dólares, si bien costó 15 veces más que *Marty*. Lo único que estas dos películas tenían en común era el hecho de que ambas estaban basadas en guiones muy bien hechos (y que ganaron el Oscar). Y, de hecho, si existe un aspecto de la producción de cine que más caracterizó a UA durante el mandato de Arthur Krim y Robert Benjamin, fue su atracción compartida por los guiones fuertes e inteligentes. No sorprende que la compañía desarrollara sus mejores relaciones de trabajo con muchos directores-escritores: John Hus-

ton, Billy Wilder, Blake Edwards, Woody Allen. Entre los años 1955-1978, las películas de UA recibieron 40 nominaciones al mejor guión, de las cuales 15 fueron ganadoras.

Billy Wilder fue premiado por el guión, la producción y la dirección de *El apartamento*, la primera ganadora a la mejor película de UA en los sesenta y la primera de tres de la Mirisch, la más exitosa productora independiente que trabajó para UA en este período. Las otras ganadoras de Mirisch fueron el exitoso musical *West Side Story* y un thriller, *En el calor de la noche*, por el cual Rod Steiger se llevó el premio a la mejor actuación. La más importante conexión británica con UA estuvo representada por la producción de Woodfall *Tom Jones*, dirigida por Tony Richardson, y el productor y director John Schlesinger contribuyó con *Cowboy de medianoche*. Estos dos films completaron la cadena de cinco mejores películas ganadoras en los sesenta, y en ambos casos, también obtuvieron los premios a la dirección y al guión.

El gran salto de los setenta vino con *Alguien voló sobre el nido del cuco*. Fue el mayor éxito de UA, la mayor ganadora de la Academia en toda la década, y el primer film desde 1934, cuando *Sucedió una noche*, de Columbia, barrió con los premios. Se llevó premios Oscar por la mejor película, el mejor director (Milos Forman), el mejor actor (Jack Nicholson), la mejor actriz (Louise Fletcher) y mejor guión. Entre *Rocky* y *Network, un mundo implacable*, al año siguiente, UA también funcionó bien, y nuevamente con *Annie Hall* en 1977, que casi



Robert De Niro en *Toro salvaje*.

estuvo a la par de la marca de *Alguien voló sobre el nido del cuco*. Pero hacerlo así hubiera significado tres premios para el escritor, director y actor Woody Allen; en este caso ganó dos y perdió como actor ante Richard Dreyfuss por *La chica del adiós*.

UA en general tuvo menos éxito con las actrices. Cuando Susan Hayward ganó el Oscar a la mejor actriz en 1958 por *¡Quiero vivir!* (*I Want to Live!*), de Robert Wise, fue la primera ganadora de UA en esta categoría desde Mary Pickford, pero la compañía tuvo mejores marcas en los setenta. Los Oscar fueron para Glenda Jackson por *Mujeres enamoradas* (1969), de Ken Russell, Louise Fletcher por *Alguien voló sobre el nido del cuco*, Faye Dunaway por *Network, un mundo implacable* (una coproducción de UA/MGM), Diane Keaton por *Annie Hall* y Jane Fonda por *El Regreso* (*Coming Home*), de Hal Ashby, con nominaciones para Sissy Spacek por *Carrie* (1976), de Brian De Palma, y Meryl Streep por *La mujer del teniente francés* (*The French Lieutenant's Woman*, 1981), de Karel Reisz.

A partir de entonces la compañía no tuvo tanta suerte. Si bien la notable producción de Francis Ford Coppola *Apocalypse Now* ganó el premio mayor en 1979 en el festival de Cannes y fue nominada por mejor película y mejor director, sólo se hizo con sus Oscar por la fotografía y el montaje, mientras que la impactante actuación de Robert De Niro en *Toro salvaje* (1980), de Martin Scorsese, ganó el único Oscar importante a comienzos de los ochenta. Sin embargo, la compañía triunfó en 1988 cuando Barry Levinson presentó su drama *Rain Man*, que obtuvo premios a la mejor película, mejor director, mejor actor (Dustin Hoffman) y mejor guión original. Ésta fue la producción número doce de UA que ganó el premio a la mejor película, un récord que no ha sido igualado por ningún otro estudio de Hollywood.

Universal

El verdadero carácter del estudio fue establecido por su fundador Carl Laemmle, que aspiraba a producir películas en grandes cantidades, aunque no siempre fueran de la mejor calidad. Universal, uno de los primeros grandes estudios, mantuvo su posición dentro de la industria a lo largo de los años veinte, pero fue lento para adaptarse al sonido. Irónicamente, justo cuando estrenaba la película más prestigiosa de su historia, *Sin novedad en el frente*, en 1930, empezaba la lucha por la adaptación. La historia de los siguientes cuarenta años es de recuperación gradual y crecimiento. A comienzos de los setenta Universal claramente surgió como la principal compañía de Hollywood y como uno de los líderes de la industria, realizando una gran cantidad de producciones impactantes y éxitos espectaculares, así como con una gran inversión en producción televisiva. Esto continuó hasta pasados los ochenta, con éxitos tales como *E. T., el extraterrestre* (1982), *Regreso al futuro* (1985) y la ganadora del Oscar *Memorias de África* (1985).

Carl Laemmle, el fundador de Universal, abrió su primer nickelodeon en Chicago en 1906. Fue veloz para reconocer las posibilidades de esta nueva industria en rápida expansión, y no transcurrió mucho tiempo hasta que se encontró dirigiendo una pequeña cadena de cines. El siguiente paso lógico fue crear su propia compañía de distribución, la Laemmle Film Service, que resultó ser una empresa altamente rentable. Pero el gran éxito de Laemmle se vio amenazado en 1908 por la formación de la Motion Picture Patents Company, un emprendimiento monopolista generalmente conocido como el Trust, que pretendía controlar toda la industria cinematográfica a través de su posesión de un número de patentes clave de las cámaras de rodaje y de los equipos de proyección. Rehusándose a ser intimidado, Laemmle decidió continuar expandiéndose y comenzó a producir sus propias películas. Su nueva Independent Motion Picture Company, o más brevemente IMP, se creó a comienzos de 1909 y pronto produjo películas de un rollo comenzando con *Hiawatha*, a partir del poema de

Henry Wadsworth Longfellow. En 1910 contrató a la «Biograph Girl», Florence Lawrence, y publicitó su verdadero nombre, para luego seguir avanzando y contratar a «la chica de los rizos dorados», Mary Pickford.

En los años que siguieron, Laemmle continuó produciendo sus propios cortometrajes mientras dirigía una exitosa batalla contra el Trust, cuyo destino quedó sellado a comienzos de 1912, cuando el Departamento de Justicia atacó sus prácticas monopolistas. Poco después, Laemmle tuvo éxito al organizar la fusión de IMP con un grupo de pequeñas compañías cinematográficas incluyendo Bison, Powers, Nestor entre otras para formar Universal Film Company. La nueva compañía despegó con un gran éxito de taquilla cuando estrenó su primer largometraje, *Traffic in Souls* (1913), dirigida por George Loane Tucker. Pero a pesar de este éxito Laemmle era reacio a comprometerse en la producción de largometrajes y continuó realizando principalmente cortometrajes de uno o dos rollos. Otra de estas primeras películas fue *Neptune's Daughter* (1914), de Herbert Brenon, interpretada por la estrella y nadadora australiana Annette Kellerman, cuya vida fue llevada a la pantalla por MGM casi cuarenta años más tarde en *La primera sirena* (1952), con Esther Williams en el papel protagonista.

Con pequeños estudios operando en Nueva York, Nueva Jersey y California, Laemmle finalmente decidió que sería más práctico construir un solo estudio, más grande y totalmente equipado. De modo que compró un terreno de 93 hectáreas situado en la parte norte de las montañas de Hollywood, rebautizándolo Universal City, y abrió allí el nuevo estudio con mucha fanfarria a comienzos de 1915. Comprendió que asumía un gran riesgo con su empresa en lo que aún era una zona relativamente suburbana y subdesarrollada de California. «Espero no haber cometido un error al venir aquí», se dice que comentó.

Tal como lo sugiere el nombre de Universal City («ciudad universal»), el estudio era más bien un rancho gigante, una pequeña comunidad desparramada a lo largo de una enorme cantidad de tierra con una gran variedad de terrenos y un gran número de decorados naturales. Ideal para el rodaje, era difícil, si no imposible, que el director del estudio supervisara y mantuviera la cuenta de las distintas películas que se rodaban al mismo tiempo. En una de sus frecuentes visitas al estudio desde sus oficinas de Nueva York en 1919, Laemmle llevó consigo a su nuevo secretario privado, el joven Irving Thalberg, que se sintió fascinado por las actividades cinematográficas. Thalberg pasó su tiempo observando y tomando notas y sugerencias y fue particularmente consciente de la ineficaz dirección del estudio. Tan impresionado quedó Laemmle, que designó a Thalberg como director general del estudio al año siguiente, antes de que Thalberg cumpliera veintiún años.

La eficacia de Thalberg como jefe del estudio se hizo evidente en el hecho de que las ganancias y los ingresos del estudio se elevaron regularmente durante los dos años y medio en que él estuvo al timón. No obstante, quizá sea mejor recordado por sus confrontaciones con el más brillante pero menos disciplinado talento del estudio, el escritor, director y actor Erich von Stroheim. Su éxito para controlar a Stroheim fue simbólico del creciente poder que tenía el productor en del nuevo sistema de estudios de Hollywood, con la correspondiente disminución del prestigio y la independencia de los directores. En 1921 Thalberg ciertamente interrumpió el rodaje de la producción más lujosa y destacada de Stroheim, *Esposas frívolas*, una película que, aun en su estado incompleto, dio a Universal una nueva reputación cuando se estrenó. Luego el «chico maravillas», como se lo conocía, despidió a Stroheim de su siguiente producción, *El carrusel de la vida* (*Merry-Go-Round*), en 1922, cuando comenzó a incumplir con los plazos, y puso a Rupert Julian para completarla. Pero Thalberg ya se

había ido para unirse a la Mayer Company antes del estreno de su más exitoso proyecto, *El jorobado de Nuestra Señora* (*The Hunchback of Notre Dame*, en 1923), de Wallace Worlsey.

A mediados y finales de los veinte, Universal continuó produciendo una gran cantidad de films en su mayoría de mala calidad, mientras expandía sus actividades allende los mares. De todas las *majors* de Hollywood, fue la más lenta en hacer la transición al sonido en 1929, al mismo tiempo que Carl Laemmle hijo era designado por su padre como nuevo jefe de producción.

Carl hijo tuvo un buen comienzo con películas como *Broadway* (1929), de Paul Fejos, *El rey del jazz*, de John Murray Anderson, y la ganadora del Oscar *Sin novedad en el frente* (1930), pero estas costosas producciones no lograron levantar las ganancias del estudio. La compañía quedó al descubierto en 1930 y siguió perdiendo dinero a lo largo de casi toda la década, si bien estrenaba más películas que nunca (a excepción de los dos peores años, 1930 y 1931). La producción incluía cortometrajes, los primeros dibujos animados de Walter Lantz (que más tarde creó el Pájaro Loco), rollos de noticias, seriales y westerns de serie B, además de la variedad de largometrajes. Si bien hubo años mejores que otros y las producciones memorables no eran más que una o dos al año, este ritmo continuó más o menos sin cambio hasta 1946, a pesar de los distintos cambios en la dirección.

El fracaso de dos de las producciones más costosas de 1936 —*Magnolia*, de James Whale, y *Sutter's Gold*, de James Cruze—, impulsaron la partida de Carl Laemmle, de modo que Adolph Zukor de Paramount era el único sobreviviente activo de los productores pioneros de Hollywood. Laemmle vendió su parte de las acciones en el estudio a un grupo de industriales encabezado por John Cheever Cowdin en 1936, llevando a su fin un impresionante período de veinticuatro años como jefe de Universal. La compañía fue brevemente dirigida por R. H. Cochrane, presidente, y Charles R. Rogers, jefe de producción, hasta comienzos de 1938, cuando asumió un nuevo equipo encabezado por Nate Blumberg, con Cliff Work a cargo del estudio.

Finalmente Universal superó las cuentas rojas en 1939, y las ganancias siguieron creciendo prácticamente cada año hasta 1946; pero éstas eran moderadas en comparación con los otros grandes estudios. Si bien el número de estrenos de Universal era de 20 al año, la mayoría resultaron ser películas de relleno, rutinarias, que reflejaban una carencia de estrellas y de directores importantes. El fracaso del estudio en sacar ventaja del auge de la asistencia a los cines se refleja en la lista de los éxitos de la industria en los mejores años, 1946 y 1947. Los grandes éxitos de Universal eran todos thrillers: *A través del espejo* (*The Dark Mirror*), de Robert Siodmak, protagonizada por Olivia de Havilland, alcanzó el puesto 45 y recaudó unos 2,75 millones de dólares; y *Forajidos* (*The Killers*), dirigida por Robert Siodmak, así como *Perversidad* (*Scarlet Street*), dirigida por Fritz Lang, alcanzaron el lugar número 49. En 1947 tuvo el primer gran éxito de la década con *El huevo y yo*, de Chester Erskine, protagonizada por Claudette Colbert, con recaudaciones de 5,75 millones de dólares que la dejaron en octavo lugar; pero su siguiente film rentable, *The Wistful Widow of Wagon Gap*, de Charles Barton, con Abbot y Costello y Marjorie Main, sólo alcanzó el puesto 53.

En 1946, el estudio se fusionó con la pequeña compañía independiente International Pictures, que había sido creada por William Goetz y Leo Spitz en 1943. En un acuerdo que se asemejaba a la fusión de 20th Century con Fox sólo once años antes, Goetz y Spitz asumieron la dirección del estudio en Hollywood, mientras que Cowdin y Blumberg continuaron dirigiendo la compañía, rebautizada Universal-International, en Nueva York.

En un esfuerzo por incrementar la calidad promedio de las producciones del estudio, la compañía desechó las series y las películas de serie B, que se encontraban entre lo último del mercado, pero no obstante esto hizo poco por mejorar los parámetros globales de calidad. También los otros estudios realizaban importantes cambios, de modo que al final del día Universal-International se encontraba relativamente igual que antes. El caso es que la industria cinematográfica se había vuelto más competitiva que nunca. Un acuerdo con J. Arthur Rank para distribuir muchas de las mejores producciones británicas en Estados Unidos añadió prestigio al estudio, pero hizo poco por impulsar sus finanzas, si bien permitió a la compañía obtener su primer Oscar a la mejor película en 1948, con el *Hamlet* de Olivier. Ésta y otras películas británicas de «calidad» como *Cadenas rotas, Narciso Negro* y *Larga es la noche* (*Odd Man Out*), de Carol Reed, todas estrenadas en 1947, aparecían claramente fuera de lugar entre el grueso de las propias películas de Universal-International. Pues el «nuevo aspecto» de la compañía una vez más parecía depender de series baratas como *Ma and Pa Kettle* y *La mula Francis*, así como un puñado de westerns con Audie Murphy, no muy diferentes de las viejas producciones de Universal.

Tras dos años de déficit (1948 y 1949), el estudio regresó a la rentabilidad a comienzos de los cincuenta, cuando tuvieron lugar importantes cambios en la posesión de la compañía. Cowdin, Blumberg, Goetz y Spitz se fueron cuando Decca Records compró una parte mayoritaria de las acciones. Con Milton Rackmil como presidente y Edward Muhl designado como gerente del estudio, la compañía finalmente salió a flote con la fórmula requerida para impulsarla dentro de los cánones de los líderes de Hollywood. Las mejores contribuciones vinieron de un nuevo grupo de productores (Aaron Rosenberg, Ross Hunter, Albert Zugsmith), directores (Douglas Sirk, Anthony Mann) y de la mejor nómina de estrellas en la historia del estudio, muchas de ellas independientes (James Stewart, Jane Wyman y Lana Turner), contratados durante poco tiempo.

Durante los cincuenta Universal fue uno de los primeros estudios de Hollywood que explotó las posibilidades de combinar la producción de televisión y de cine bajo el mismo techo. La gigantesca MCA —Music Corporation of America—, cuyo fundador y presidente era el doctor Jules Stein, que también era un reconocido oftalmólogo, se interesó por las instalaciones de producción del estudio para sus programas de televisión, y comenzó una compra en 1959 que se completó en 1962, cuando Universal y Decca fueron absorbidas por el conglomerado MCA, encabezado por Lew Wasserman.

Universal continuó funcionando bien en los sesenta, y la verdadera revitalización del estudio, que había comenzado más de veinte años antes, se confirmó por fin en 1973, cuando ganó su primero Oscar a la mejor película desde *Sin novedad en el frente*, con un thriller simpático, *El golpe*, protagonizado por Paul Newman y Robert Redford.

Durante los ochenta, Universal estrenó algunos dramas destacados tales como *Melvin and Howard* (1980), de Jonathan Demme; *Desaparecido* (*Missing*, 1981), de Costa-Gavras, la ganadora del Oscar *Memorias de África, Campo de sueños* (*Field of Dreams*), de Phil Alden Robinson, y *Nacido el cuatro de julio* (*Born on the Fourth of July*), de Oliver Stone, ambas de 1989. Pero continuó beneficiándose financieramente del contrato con el productor y director Steven Spielberg, que había suministrado al estudio un éxito gigante con *Tiburón* en los setenta y lo repitió con *E. T., el extraterrestre* mientras trabajaba como productor ejecutivo en las muy populares películas de *Regreso al futuro*, de Robert Zemeckis.

Tras meses de negociación en 1990, Matsushita, la empresa de equipos electrónicos más grande de Japón, demostró que podía estar a la par de su archirival Sony al comprar MCA y Universal por la enorme suma de más de seis mil millones de dólares en efectivo y acciones. Ésta fue la mayor adquisición en Estados Unidos de una compañía japonesa hasta entonces, e involucró un precio de casi el doble de la compra de Columbia por Sony un año antes. Sumado a ello, Matsushita explicó que no interferiría con la independencia creativa de MCA-Universal, lo cual quedó reflejado en su decisión de mantener el equipo de dirección existente.

Durante los años siguientes la actuación de la compañía fue discreta unos pocos films de calidad o que fueran éxitos de taquilla. Sin embargo, beneficiándose de su asociación con Steven Spielberg y su productora Amblin, el estudio tuvo su primer año realmente bueno durante su etapa japonesa en 1993, con el tremendo éxito comercial de *Parque jurásico* (*Jurassic Park*) seguido por *La lista de Schindler*, que también fue un éxito de crítica y ganó el Oscar más importante.

No debe sorprender que la compañía tuviera un año no tan importante en 1994 con *Los picapiedras* (*The Flintstones*), de Brian Levant, como único gran éxito, y tampoco la marcha de Spielberg para formar su propio estudio, la nueva DreamWorks. Matsushita siguió preocupada por los costes y los riesgos, a veces extravagantes, involucrados en la producción y la comercialización de las películas. Si bien permitió a su equipo directivo americano una relativa libertad en la dirección del estudio, Matsushita se resistía a permitir que MCA comprara una cadena de televisión y se expandiera en otras áreas para mantenerse a tono con sus rivales líderes en la industria del entretenimiento.

Así, las relaciones entre los propietarios y los directores se habían deteriorado hacia finales de 1994, cuando los japoneses comenzaron a explorar diversas opciones para salirse. Hacia comienzos de 1995 Matsushita completó un trato para vender la compañía a Seagram, la compañía de bebidas canadiense encabezada por Edgar Bronfman hijo, que había mostrado un particular interés por la industria del cine a través de los años.

La nueva compañía tuvo un buen comienzo con el estreno de películas tan exitosas como *Casper*, de Brad Silberling, y *Apolo 13* en 1995. Esta última fue dirigida por Ron Howard y producida por su socio Brian Grazer a través de Imagine Entertainment, la compañía en la que Universal se apoyó para llenar la brecha dejada por la marcha de Spielberg. También la extravagantemente costosa *Waterworld*, de Kevin Reynolds (180 millones de dólares), funcionó razonablemente bien, e incluso se vislumbró la posibilidad de recuperar la inversión. (En cualquier caso, los costes de producción quedaron cubiertos por Matsushita.) Finalmente, el estudio hizo un trato para distribuir las películas producidas por DreamWorks.

Sin embargo, los altibajos de cada año finalizaron en 1996, cuando la compañía no funcionó tan bien, con el nuevo presidente del consejo Frank Biondi y con el film protagonizado por Eddie Murphy *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*), de Tom Shadyac, como único éxito, pero luego funcionó mejor en 1997 impulsada por *El mundo perdido (Jurassic Park)* [*The Lost World (Jurassic Park)*], de Spielberg, secuela de *Parque jurásico*, y por *Mentiroso compulsivo* (*Liar Liar*), también de Shadyac, con Jim Carrey. Pero 1998 fue terrible, con decepcionantes resultados de las costosas producciones *¿Conoces a Joe Black?* (*Meet Joe Black*), de Martin Brest, y *Primary Colors*, de Mike Nichols, junto a una serie de secuelas que fracasaron, como *Babe: el cerdito en la ciudad* (*Babe: Pig in the City*), de George Miller; *Blues Brothers 2000* (1998), de John Landis; y la mediocre versión *Psycho (Psicosis)* (*Psycho*) que dirigió Gus Van Sant. Todo condujo a la marcha de Biondi tras sólo dos años en el puesto.

El estudio resurgió una vez más en 1999 con *La momia* (*The Mummy*), de Stephen Sommers, *Patch Adams*, de Tom Shadyac, y *American Pie*, de Paul Weitz, como superéxitos, junto con la producción británica *Notting Hill*, de Roger Michell, y esta vez el ritmo de éxitos continuó al año siguiente. Las negociaciones para comprar Seagram-Universal, en un obvio intento por equipararse al acuerdo hecho entre AOL y Time Warner, tuvieron lugar a comienzos de 2000, y se completaron a mediados de año con Vivendi, el conglomerado de medios de comunicación francés. El precio final pagado por el estudio, de alrededor de 34 mil millones de dólares, fue un precio bueno en su momento, pero el pago se realizó en activos de la nueva y gigantesca multinacional Vivendi-Universal, y no en efectivo.

Desafortunadamente, el acuerdo pronto comenzó a deshacerse a medida que quedó claro que coincidía con el auge del mercado de los medios. El precio de las acciones de la compañía había alcanzado su punto más alto a comienzos de 2000 y aún seguía cerca de su punto álgido en el momento en el que se hizo el trato para comprar Seagram, pero luego se desmoronó en caída libre.

Sin embargo, Jean-Marie Messier, el intrigante francés jefe de la compañía, permaneció impávido y continuó con su conducta bucanera, expandiendo aún más su imperio de medios en 2001 al adquirir la editorial americana Houghton Mifflin por dos mil millones de dólares. El valor de la compañía prácticamente se había reducido a la mitad hacia el final del año, cuando realizó la que fue la última adquisición, una apuesta al 10% en la compañía americana de televisión por satélite Echostar por 1,5 mil millones de dólares y la compra de la compañía de entretenimiento televisivo USA Networks de Barry Diller por 10,3 mil millones. Durante esa época Edgar Bronfman renunció a su papel directivo, al ver que el valor de sus acciones en la compañía caía dramáticamente, si bien permaneció como codirector y vicepresidente del consejo. (La familia Bronfman aún mantiene un porcentaje de 5,5% en acciones en Vivendi Universal.)

A lo largo de este difícil período para la compañía asociada, el estudio cinematográfico continuó funcionando razonablemente bien con éxitos como *El Grinch* (*How the Grinch Stole Christmas*), de Ron Howard, y *Los padres de él* (*Meet the Parents*), de Jay Roach, junto con la ganadora del Oscar *Eric Brockovich* (2000), de Steven Soderbergh, y un número de exitosas secuelas en 2001: *The Mummy Returns (El regreso de la momia)* (*The Mummy Returns*), de Stephen Sommers, *Parque jurásico 3* (*Jurassic Park III*), de Joe Johnston, y *American Pie* 2, de James B. Rogers. Y como contrapeso de estos entretenimientos vulgares, el estudio tuvo un éxito algo más desafiante con *Una mente maravillosa*, de Ron Howard, coproducida por Imagine y DreamWorks, que fue la primera ganadora del Oscar a la mejor película desde *La lista de Schindler*.

A comienzos de 2002 las nuevas reglas contables lograron corregir algunos de los excesos del reciente *boom* forzado por Vivendi para asumir una marca de 17 mil millones de dólares, reflejando la caída del valor de las acciones de la compañía y la mayor pérdida registrada en la historia de la corporación francesa. Con una deuda sustancial de más de 30 mil millones pendiendo sobre su cabeza, y con investigaciones en Estados Unidos y Francia por prácticas contables poco transparentes así como una difundida crítica acerca del saqueo del jefe de Canal Plus, Pierre Lescure, además de que el valor de las acciones de la compañía seguía en descenso, la presión para que renunciara Messier se hizo acuciante.

La familia Bronfman encabezó las acciones para despedir a Messier. Éste finalmente dejó la compañía a comienzos de julio de 2002. Jean-René Fourtou lo reemplazó y se vio inme-

Cronología del estudio

1909 Carl Laemmle funda la IMP (Independent Motion Picture) Company para la producción de películas de un rollo.

1912 IMP se fusiona con otras compañías pequeñas para formar Universal Manufacturing Company.

1913 Laemmle obtiene su primer gran éxito gracias al largometraje *Traffic in Souls.*

1915 La compañía se muda a su nuevo estudio de Universal City en California.

1921 El joven director del estudio Irving Thalberg detiene el rodaje de *Esposas frívolas* de Erich von Stroheim.

1922 Estreno de *Esposas frívolas* en su formato incompleto.

1923 El estudio estrena su primera película clásica de terror, *El jorobado de Nuestra Señora,* con Lon Chaney.

1930 *Sin novedad en el frente* gana el Oscar a la mejor película.

1931 El estudio estrena *Drácula,* seguida por *El dr. Frankenstein.*

1936 Carl Laemmle vende su participación en Universal.

1946 Universal se fusiona con International Pictures para convertirse en Universal-International, con William Goetz como jefe de producción.

1952 Decca Records compra una participación en el estudio.

1962 MCA Inc., dirigida por Lew Wasserman, completa su compra de Universal (y Decca) y así se convierte en la subsidiaria de producción de cine de su gigantesca corporación de entretenimiento.

1972 Ned Tanen es designado jefe de producción.

1973 Universal gana el Oscar a la mejor película por segunda vez con *El golpe.*

1975 El estudio estrena el espectacular éxito *Tiburón,* segundo largometraje de Spielberg como director para Universal.

1976 Ned Tanen es ascendido a presidente de Universal.

1983 El estudio estrena *E. T. el extraterrestre.* Marcha de Ned Tanen; es reemplazado por Frank Price.

1985 Universal gana el Oscar a la mejor película por *Memorias de África,* y tiene otro enorme éxito de Spielberg (como productor) con su *Regreso al futuro.*

1986 Frank Price renuncia. Tom Pollock es designado como nuevo presidente del estudio.

1990 El gigante de la electrónica japonesa Matsushita Electric Industrial Co. compra MCA y Universal por unos 6,6 mil millones de dólares pero retiene el equipo de dirección encabezado por Wasserman, Sheinberg y Pollock.

1993 Spielberg contribuye con el espectacular éxito de *Parque jurásico* y gana el Oscar principal por *La lista de Schindler.*

1995 Matsushita vende el 80% de sus acciones en MCA-Universal a Seagram, la compañía de bebidas canadiense encabezada por Edgar Bronfman hijo, por 5,7 mil millones de dólares. El largo reinado de Lew Wasserman como director de MCA termina y lo designan «presidente emérito». Sidney Sheinberg también se retira. Ron Meyer es designado nuevo presidente y jefe de operaciones de MCA.

1996 Frank Biondi es contratado como nuevo presidente del consejo de la compañía.

1997 La compañía vende sus operaciones de televisión a USA Networks de Barry Diller.

1998 Seagram-Universal compra Polygram, la compañía danesa de cine y música, por 10,6 mil millones de dólares. A final de año, Frank Biondi se retira y Ron Meyer es nombrado presidente del consejo de la compañía.

1999 En un acuerdo de tres partes a un valor de 34 mil millones de dólares, el conglomerado francés de medios Vivendi y Canal Plus (su afiliada de televisión de pago) adquiere Seagram y Universal para crear un nuevo gigante global de medios, Vivendi Universal, encabezado por Jean-Marie Messier (presidente y director ejecutivo), Edgar Bronfman hijo como vicepresidente ejecutivo y Pierre Lescure de Canal Plus como jefe de operaciones.

→

2001	Hacia fin de año Vivendi adquiere las compañías televisivas de Barry Diller, incluyendo USA Networks y el canal de ciencia ficción por 10,3 mil millones de dólares. Y una participación en la firma de TV por satélite Echostar por 1,5 mil millones de dólares. Bronfman renuncia a su puesto de dirección pero permanece como codirector y vicepresidente del consejo así como su mayor accionista. La compañía registra una pérdida para ese año de 15 mil millones de dólares incluyendo una caída sustancial en el valor de sus activos.
2002	Vivendi es obligada a asumir una caída de valores de 17 mil millones de dólares más en el primer trimestre del año, la mayor pérdida en la historia corporativa francesa, reflejando la caída de los valores de la compañía. (El valor del negocio se había reducido a la mitad en los dos últimos años desde que Messier comenzara su extraordinaria compra de Seagram-Universal.) Messier es obligado a renunciar y es reemplazado por Jean-Rene Fourtou. Los activos estadounidenses de Vivendi incluyen el estudio de filmación, las compañías de televisión, los parques temáticos, las discográficas, los juegos de internet y una unidad de vídeo que son reunidos en la denominada Vivendi Universal Entertainment (VUE), que dirige Barry Diller con los cargos de presidente y director ejecutivo. Las pérdidas totales del año son de 25 mil millones de dólares incluyendo unos 20 mil millones en caída del valor de los activos.
2003	Barry Diller renuncia tras menos de seis meses como director ejecutivo, cuando los activos de Vivendi Universal son puestos a la venta. El nuevo equipo directivo anuncia sus planes para empezar desde cero en Hollywood vendiendo la mayoría de sus compañías de entretenimiento americanas, incluyendo los estudios de Universal y sus parques temáticos, mientras que retiene sólo Universal Music, a fin de concentrarse en el núcleo de negocios franceses, sobre todo en las actividades de Telecom y la compañía de cable Canal Plus. El estudio registra un buen éxito con *Como dios* (*Bruce Almighty*), de Tom Shadyac, protagonizada por Jim Carrey.

diatamente enfrentado a la estremecedora tarea de restaurar la credibilidad de la compañía y remontar sus finanzas asegurándose préstamos bancarios para liquidar las deudas y también vendiendo existencias, algunas recientemente adquiridas, como Houghton Mifflin y su subsidiaria Echostar, que tenían pérdidas. Al mismo tiempo, Barry Diller, el veterano magnate estadounidense de los medios, fue puesto a cargo de las diversas operaciones de entretenimiento de la compañía, incluyendo los estudios cinematográficos de Universal, que parecían atravesar otro año difícil. Pero renunció a comienzos de 2003, cuando los activos de Vivendi, incluyendo los estudios Universal, fueron puestos en venta.

Los estrenos

A lo largo de su historia inicial, Universal estrenó grandes cantidades de programas en una gran variedad de géneros. Se lo recordó mejor por sus películas de terror y por las lacrimógenas como *Sublime obsesión* (*Magnificent Obsession*) e *Imitación de la vida* (*Imitation of Life*), ambas de John M. Stahl, que se filmaron inicialmente en los años treinta y cuyas remakes se hicieron veinte años más tarde (con los nombres *Obsesión* e *Imitación a la vida,* ambas de Douglas Sirk). Sin embargo, el estudio también produjo muchos musicales, westerns y comedias baratas. Universal comenzó produciendo unas pocas películas de terror y de aventuras exóticas (protagonizadas por María Montez) en Technicolor en los cuarenta. Luego pasó a incrementar su producción de películas en color en los cincuenta, pero éstas eran principalmente westerns de serie B y pelícu-

las de aventuras. Al mismo tiempo, el estudio comenzó a recortar su enorme cantidad de estrenos mientras probaba tanto con el 3-D como con el Cinemascope en algunas producciones selectas. En años posteriores, Universal mejoró su imagen con estrellas de alto nivel y mejores películas. En los ochenta las películas de fantasía de Steven Spielberg, como *E. T. el extraterrestre* y *Regreso al futuro*, fueron altamente exitosas y se alinearon en la auténtica tradición de Universal.

Las comedias, los westerns y los dramas de distinta duración y estilo fueron artículos comerciales en la producción de Universal. Si bien la mayoría eran realizaciones rutinarias de escaso interés particular, el estudio intentó producir al menos uno o dos films de calidad cada año. *Traffic in Souls* (1913) fue una sombría exposición del tráfico de esclavos blancos, y durante los años que siguieron el estudio desarrolló un interés particular por los temas sociales tópicos, como la reforma de los ex convictos, el control de la natalidad, las drogas, el alcoholismo, la pena de muerte y y el conflicto de los huérfanos, todo lo cual era procesado en la rueda de molino de Universal. (Veinte años más tarde Warner Bros. Adquirió reputación explotando estos mismos temas.) La producción del estudio creció de manera significativa tras su mudanza a los nuevos estudios de Universal City en California, en 1915.

La versión de ocho rollos *20.000 Leagues Under the Sea* (1916), dirigida por Stuart Paton, basada en la novela de Julio Verne *20.000 leguas de viaje submarino*, fue una de las más ambiciosas primeras producciones del estudio, que se rodó en escenarios reales con algunas sobresalientes tomas submarinas. Esta película también sugiere el precoz interés por los temas de horror y fantasía, que se convirtieron en la marca de fábrica de Universal en los años posteriores; de hecho, Herbert Brenon había dirigido una versión de dos rollos de *Doctor Jekyll y míster Hyde* interpretada por King Baggott, ya en 1913. Anticipándose a posteriores películas del hombre invisible, el tema de la invisibilidad fue explotado en una serie de cortometrajes en 1916, *Her Invisible Husband*, de Melt More, y *Through Solid Walls*, de Walter Morton, mientras que las ambientaciones futuristas fueron algo común en muchas de las primeras series del estudio.

La Primera Guerra Mundial aportó abundante material para películas como *Treason* (1917), de Allen Holubar, *The Kaiser, Beast of Berlin* (1918), de Rupert Julian y, principalmente, el largometraje de nueve rollos *The Heart of Humanity* (1919), de Holubar, protagonizado por Dorothy Phillips y Erich von Stroheim. Así, la aparición inicial de Stroheim en una película de Universal fue pronto seguida por su propia y excelente producción como escritor, director y estrella: *Blind Hubsands* (1919). Aquí, y en las películas que siguieron, como *Esposas frívolas* (1922), demostró un talento particular para transformar las intrigas sociales y los dramas domésticos que el estudio producía en serie en algo más sofisticado y sutil. En una vena similar se encuentra el memorable drama social *Smouldering Fires* (1924), de Clarence Brown, con Pauline Frederick. Por el contrario, Tod Browning contribuyó con material más excéntrico, como por ejemplo el drama del submundo *Fuera de la ley* (*Outside the Law*, 1921), protagonizada por Lon Chaney, y la aventurera *Bajo dos banderas* (*Under Two Flags*, 1922). Ocasionalmente destacó alguna película de época, como por ejemplo *A Lady of Quality* (1924), dirigida por Hobart Henley, pero la mayoría de los estrenos de Universal en los años veinte fueron olvidados rápidamente.

Con la intención de suministrar una variedad de temas y de tramas, la temática deportiva y del mundo del espectáculo se introdujo en diversas películas. El fútbol en el contexto aca-

démico, los dramas de boxeo y las historias circenses fueron populares, al igual que las de *flappers*, que aparecieron en títulos como *The Mad Whirl* (1925), dirigida por William Seiter, que también dirigió las mejores comedias de Reginald Denny. La primera entrega de esta exitosa serie de comedias de «judíos e irlandeses», *The Cohens and Kellys*, apareció en 1926 y continuó a lo largo de los treinta.

Sin embargo, las producciones más celebradas de Universal a mediados de los veinte fueron *El jorobado de Nuestra Señora* (1923) y *El fantasma de la ópera* (1925) y marcaron el comienzo del particular interés del estudio por el horror, la fantasía y lo macabro. Las mejores películas de terror eran a menudo fruto de la colaboración estrecha entre los directores, los actores y los directores artísticos europeos emigrados. El director alemán Paul Leni continuó la tradición con *Legado tenebroso* (*The Cat and the Canary*, 1927), *El hombre que ríe* (*The Man Who Laughs*, 1928), protagonizada por Conrad Veidt, y *El teatro siniestro* (*The Last Warning*, 1928), en las cuales trabajó el excelente director artístico británico Danny Hall.

La fama de Universal realmente despegó, sin embargo, en 1931 con el estreno de *Drácula* interpretada por Bela Lugosi, a la que siguió al año siguiente *El dr. Frankenstein*. Ésta fue la más famosa y exitosa de todas, y la primera de una fructífera colaboración entre un equipo británico dirigido por el director James Whale, el director artístico Hall y un elenco encabezado por Boris Karloff y Colin Clive. El mismo equipo volvió a reunirse para la secuela *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*), que llevó el más memorable ciclo de horror de Universal a su final en 1935 con *El cuervo* (*The Raven*), de Lew Landers, integrando a Lugosi y Karloff, y

Erich von Stroheim con Mae Busch en *Esposas frívolas*, que también escribió y dirigió.

Werewolf of London, de Stuart Walker. Otras entregas incluyeron *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*, 1932) una vez más con el equipo de Whale, Hall y Karloff, a quienes se unió Charles Laughton; *El doble asesinato de la calle Morgue* (*Murders in the Rue Morgue*, 1932), con Lugosi dirigido por Robert Florey; y Karloff en *La momia* (*The Mummy*, 1932), dirigida por el innovador director de fotografía Karl Freund, que también había realizado *Drácula* (1931) y *El doble asesinato de la calle Morgue*. En 1933 Whale y Hall presentaron a Claude Rains como *El hombre invisible* (*The Invisible Man*), de Whale, mientras que la dirección artística de *Satanás* (*The Black Cat*, 1934), Edgar Ulmer, interpretada por Karloff y Lugosi, estuvo a cargo de Hall.

Una suerte de excéntrico epílogo al ciclo fue aportado por *El poder invisible* (*The Invisible Ray*) y *Drácula's Daughter*, ambas de Lambert Hillyer, en 1936. Pero no pasó mucho tiempo antes de que los monstruos volvieran a trabajar en series nuevas y de inferior calidad que reciclaban muchos de los mismos temas y personajes (el hombre invisible, el monstruo de Frankenstein, Drácula, el hombre lobo, la momia) a lo largo de los cuarenta. Los personajes finalmente se presentaron como espantajos para Abbott y Costello en una serie de películas que sólo terminaron en 1955 con *Abbott & Costello Meet the Mummy*, de Charles Lamont.

El estudio estrenaba holgadamente unas 50 películas al año a lo largo de los veinte. Sin embargo, con la llegada del sonido, y los costes añadidos involucrados, además de las dificultades técnicas experimentadas, hubo un declive sostenido en la cantidad de largometrajes estrenados. Desde un máximo de 60 films en 1927, el número disminuyó en dos tercios en 1931, pero hubo una recuperación regular durante el resto de los treinta con un promedio de 30 a 40 a mediados de la década para subir luego a alrededor de 50 entre 1940 y 1943.

Con la llegada de las películas sonoras en 1928, Universal quedó firmemente relegado a la posición de estudio de segundo nivel. Seguía produciendo grandes cantidades de películas de todo tipo, incluyendo series, cortometrajes, dibujos animados (de Walter Lantz) y un rollo de noticias dos veces a la semana (a partir de 1931) sumado a los largometrajes, que se movían entre las comedias baratas y dramas contra los westerns y las películas de terror. Y como un número de gente con talento estuvo bastante tiempo en el estudio, continuaron estrenando una o dos películas notables al año. Esto tendía a variar sorprendentemente de un año a otro, y dependía siempre de los talentos que hubiera disponibles en el momento.

En 1928 Paul Fejos dirigió una notable y original película en parte sonora, *Soledad*, filmada en exteriores en la ciudad de Nueva York y sus alrededores, y también hizo el rutilante musical *Broadway* al año siguiente. *Sin novedad en el frente*, un logro verdaderamente excepcional y único para la pequeña Universal, dominó durante 1930, también memorable gracias a *El rey del jazz*, y un western de cierta notoriedad de William Wyler, *Santos del infierno* (*Hell's Heroes*). El año que siguió fue el de *Drácula* y *El dr. Frankenstein*, mientras que en 1932 se estrenaron la comedia de Kaufman y Hart, *Once in a Lifetime*, de Russell Mack; *Law and Order*, de Edward L. Cahn, un western de primer nivel y *La momia*. En 1933 Wyler dirigió a John Barrymore en *El abogado* (*Counsellor-at-Law*), mientras que otros estrenos incluyeron el extravagante musical *Moonlight and Pretzels*, de Karl Freund, y *El hombre invisible*. *El gato negro* se estrenó en 1934, al igual que el melodrama de John Stahl *Imitación de la vida*. Stahl siguió con otra película lacrimógena, *Sublime obsesión*, en 1935, cuando el otro estreno digno de mención fue la comedia agridulce *Una chica angelical* (*The Good Fairy*), del escritor Preston Sturges y del director Wyler, así como *La novia de Frankenstein*. La más celebrada comedia disparatada de Universal, *Al servicio de las damas* (*My Man Godfrey*), de Gregory La Cava, apareció en 1936, al igual que la costosa producción de *Magnolia* y el primer musical

de Deanna Durbin, *Tres diablillos* (*Three Smart Girls*), de Henry Koster, llevando así a cabo la largamente postergada resurrección musical del estudio. Las películas más importantes de Universal eran de todos los géneros, y sólo las de horror aportaban temas continuos.

La mezcla de temáticas distintas refleja el hecho de que durante mucho tiempo Universal siguió su propio camino y sólo realizó un esfuerzo limitado por seguir las tendencias establecidas por los estudios más grandes. La actitud de Universal frente al musical es quizá indicativa de la manera algo quisquillosa en la que operaba. Habiendo sido lento en la inicial moda del musical en 1928-1929, y tras experimentar malos resultados con la costosa *El rey del jazz*, el estudio abandonó el género durante muchos años. Ignoró la resurrección comenzada en 1933 (con Busby Berkeley en Warner Bros.) y vio surgir estrellas del musical en casi todos los otros estudios. Finalmente, en 1936 Universal descubrió a su propia estrella del musical, Deanna Durbin, y revivió lentamente su interés por este género. A comienzos de los cuarenta el estudio había ido hacia el otro extremo y producía musicales baratos (y en gran medida anodinos) en blanco y negro, a una velocidad sorprendente. Durante el período de 1940-1945 estrenaba un promedio de 15 musicales al año (todos olvidables), más que cualquier otra compañía de Hollywood, introduciendo canciones y números musicales en muchas películas dramáticas así como en los westerns.

En 1946, sin embargo, los musicales volvían a estar pasados de moda, a pesar del hecho de que MGM, Fox y los demás estudios principales los rodaran en color hasta bien avanzados los cincuenta. Un desglose detallado hasta 1945, el último gran año de los musicales, demuestra que un tercio de los largometrajes de Universal eran musicales en blanco y negro. Deanna Durbin no apareció en ninguno, pero en cambio la pusieron en una comedia y en un thriller, en un intento del estudio por ampliar su atractivo y consolidarla en papeles más adultos. Pero ella estaba llegando al final de su carrera cinematográfica y el estudio estaba cambiando. Hacia 1946 Universal no sólo recortó su producción de musicales y westerns B sino que eliminó series enteras. El ciclo de terror también llegaba a su fin, al igual que la serie de Sherlock Holmes protagonizada por Basil Rathbone y los misteriosos asesinatos de Inner Sanctum con Lon Chaney hijo. Con el objeto de mejorar su imagen, ya con el nuevo cartel de Universal-International, el estudio finalizó sus contratos con un gran número de estrellas, como Chaney hijo, e intérpretes de musicales como Gloria Jean, Peggy Ryan y Susanna Foster.

Hubo un incremento en la producción de thrillers de calidad, comedias y westerns en los cincuenta, y el estudio estrenó más películas de productores independientes así como muchas de las mejores producciones británicas de J. Arthur Rank, Gainsborough, Ealing y Two Cities. Asimismo, Universal incrementó su inversión en producciones en color a comienzos de los cincuenta, cuando el número de estrenos volvía a subir a algo más de 30 al año, tras haber caído en las mismas bajas cifras de los veinte entre 1947 y 1949, después de alcanzar cotas máximas en 1940-1943.

El nuevo aspecto de Universal perseguía su propio estilo individual, pero parecía extrañamente reminiscente de la vieja Universal, con su elección de un amplio espectro de comedias y dramas, junto con películas de aventuras y los westerns de Audie Murphy, que no eran mucho mejores que las películas baratas de programa doble, aunque filmadas en color. El estudio mantuvo una línea de entretenidas comedias de Abbot y Costello y Ma y Pa Kettle además de La mula Francis, que eran parte de un ciclo de comedias de animales humanizados que incluían notables entregas con James Stewart protagonizando una película junto a un gigante conejo invisible [*El invisible Harvey* (*Harvey*, 1950), de Henry Koster] y Ronald

Reagan formando pareja con un chimpancé [*Bedtime for Bonzo* (1951), de Frederick de Cordova]. Finalmente, el ciclo de baratas pero imaginativas y entretenidas películas de fantasía y ciencia-ficción del estudio, muy a menudo dirigidas por Jack Arnold, ocupó el lugar de las de terror de los primeros años.

Como Universal producía menos películas que nunca, la proporción de producciones dignas de mención fue relativamente más alta. Las comedias y las películas de mujeres del director Douglas Sirk y el productor Ross Hunter, y los duros films de James Stewart con Anthony Mann marcaron el camino, y hubo un número de producciones exclusivas de gran interés: el drama de veteranos de guerra *Bright Victory* (1952), de Mark Robson; Kirk Douglas en *La pradera sin ley* (*Man without a Star,* 1955), dirigida por King Vidor; James Cagney como Chaney en *El hombre de las mil caras* (*Man of a Thousand Faces*, 1957), de Joseph Pevney, y un excelente thriller de Orson Welles, *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958).

El número de estrenos volvió a caer a partir de 1959, pero hubo una sensible mejoría en la calidad. Como Universal siempre había sido conocido por su diversidad como estudio, hizo una fácil transición a una era posterior de los grandes estudios. Mientras que otras compañías —como MGM— tuvieron problemas para hacer el ajuste, Universal se mantuvo en pie durante los sesenta y resurgió más fuerte que nunca en los setenta. Los exitosos estrenos iban desde comedias de Doris Day y Cary Grant hasta musicales como *Millie, una chica moderna* (*Thoroughly Modern Millie*, 1967), de George Roy Hill, y *Noches en la ciudad* (*Sweet Charity,* 1969), de Bob Fosse; hubo épicas como *Espartaco* (1960), *El señor de la guerra* (*The War Lord,* 1965), de Franklin J. Schaffner, y *Ana de los mil días* (*Anne of the Thousand Days*, 1969), de Charles Jarrott; westerns [*El valle de la violencia* (*Shenandoah*), 1965, de Andrew V. McLaglen, o *Dos mulas y una mujer* (*Two Mules for Sister Sara,* 1970), de Don Siegel]; y thrillers al estilo de Hitchcock. Este ritmo continuó a lo largo de los ochenta. El estudio se benefició de su relación con el productor y director Steven Spielberg y su particular línea de aventuras y fantasías para niños y adolescentes, desde *E. T. el extraterrestre* y los tres largometrajes de *Regreso al futuro*. Durante los años posteriores la compañía fue rápidamente identificada con una serie de comedias disparatadas, representada por *Fletch, el camaleón* (*Fletch*, 1985), de Michael Ritchie; *Bigfoot y los Henderson* (*Harry and the Henderson,* 1987), de William Dear; y *Los gemelos golpean dos veces* (*Twins*, 1988), de Ivan Reitman; también *Dulce hogar... a veces* (*Parenthood*), de Ron Howard, y *Solos con nuestro tío* (*Uncle Buck*), de John Hughes, ambas de 1989, mientras que los exitosos thrillers cómicos incluyeron *Dos sabuesos despistados* (*Dragnet*, 1987), de Tom Mankiewicz, *Dos pájaros a tiro* (*Bird on a Wire*), de John Badham, y *Poli de guardería* (*Kindergarten Cop*), de Ivan Reitman, ambas de 1990.

El color y la pantalla panorámica

El estudio se apresuró en sacar ventaja del nuevo Technicolor bicrómico en 1925, notablemente en la secuencia del baile de máscaras de *El fantasma de la ópera,* que era particularmente efectiva en color. Pero Universal no repitió la experiencia hasta 1929, cuando el color ya se consideraba como un ingrediente obligado en los opulentos musicales que se producían en Hollywood. Para no ser superado por la competencia, el estudio introdujo secuencias de Technicolor en *Broadway* mientras que su más ambicioso musical, *El rey del jazz*, dirigida por John Murray Anderson, fue espectacularmente filmado en Technicolor en 1930.

Como una de las *majors* más pequeñas y menos rentables, Universal sufrió el coste añadido de la filmación en color en los años treinta, y fue lenta en desarrollar un interés en el nuevo y mejorado Technicolor tricrómico. De hecho, las primeras incursiones del estudio en el color, entre 1941 y 1943, pueden verse como parte de una tendencia general que se desarrolló en esa época. Pero mientras que los otros productores filmaban principalmente musicales y westerns, Universal apostó por su propia fórmula para el color, inicialmente con una serie de exóticas películas de aventura protagonizadas por María Montez, la primera fue *Las mil y una noches* (*Arabian Nights,* 1942), de John Rawlins, y dos películas de terror. La nueva versión de 1,5 millones de dólares de *El fantasma de la ópera,* protagonizada por Claude Rains, volcó la tendencia hacia el espectáculo más que el horror y ganó un Oscar por la fotografía en color y otro por la dirección artística. Sin embargo, una producción que siguió a ésta, *Misterio en la ópera* (*The Climax,* 1944), de George Waggner, que interpretó Boris Karloff, fue menos exitosa.

Universal continuó produciendo un modesto pero regular número de películas en color, con un promedio de tres o cuatro títulos al año a lo largo del resto de los cuarenta, pero sin demasiado éxito. *Feliz y enamorada* (*Can't Help Singing,* 1944), de Frank Ryan, fue el único musical de Deanna Durbin en Technicolor, mientras que Yvonne De Carlo reemplazó a Montez como la estrella principal del estudio para el Technicolor, combinando westerns como *Frontier Gal* (1945), de Charles Lamont, y *Calamity Jane and Sam Bass* (1949), de George Sherman, con papeles exóticos en *Slave Girl*, de Charles Lamont, y *Scherazade* (*Song of Scheherazade*), de Walter Reisch, ambas de 1947.

A principios de los cincuenta el estudio había duplicado y superado su producción de largometrajes en color, haciendo principalmente westerns rutinarios y películas de aventuras con estrellas contratadas como Rock Hudson, Audie Murphy, Jeff Chandler, Yvonne De Carlo y Julie Adams. *El mundo en sus manos* (*The World in His Arms*), protagonizada por Gregory Peck y Ann Blyth, dirigida por Raoul Walsh y fotografiada por Russel Metty, y el western de Anthony Mann con James Stewart *Horizontes lejanos* (*Bend of the River,* con Rock Hudson y Julie Adams en papeles de reparto), de Anthony Mann, fueron los primeros éxitos en color de Universal en 1952. Si bien el estudio continuó expandiendo su producción de largometrajes en color a mediados de los cincuenta, se resistió a la introducción de nuevos procedimientos especiales como el Cinemascope y Vista Vision. [Universal, sin embargo, sí se unió a las otras compañías en el breve experimento con la filmación en 3-D en 1953-1954, pero casi todos sus mejores ejemplos, *It Came from Outer Space*, de Jack Arnold, de 1953, y *La mujer y el monstruo* (*The Creature from the Black Lagoon*), también de Jack Arnold, de 1954, se filmaron en blanco y negro.]

A finales de 1956 Universal dio un giro inesperado y sorprendente, en la misma época en que 20th Century-Fox decidió permitir la filmación en blanco y negro en Cinemascope (que hasta entonces era un procedimiento exclusivo en color). Los resultados pueden verse en la producción del principal director contratado del estudio, Douglas Sirk. Mientras que Sirk sólo utilizó el Cinemascope dos veces antes de 1956, las cuatro películas realizadas entre diciembre de 1956 y septiembre de 1958 fueron en Scope, a partir de *Himno de batalla* (*Battle Hymn*), cuya dirección de fotografía fue de Russel Metty. Sirk también hizo un efectivo uso del blanco y negro en Cinemascope en *Ángeles sin brillo* (*The Tarnished Angels,* 1957) pero lo abandonó para su última producción en Universal, su versión *Imitación a la vida,* filmada en 1959 en Eastmancolor, ya que el interés del estudio por el Cinemascope había disminuido.

Kirk Douglas en *Espartaco* dirige a los esclavos liberados hacia la batalla contra las legiones romanas.

A finales de 1959 Universal prácticamente abandonó la filmación anamórfica. Habiendo recortado drásticamente sus producciones en Cinemascope, fue también lenta para adoptar el Panavision y el Techniscope, que realizó a finales de los sesenta. Sumado a ello, el estudio distribuyó una gran cantidad de primeras producciones en Technirama, la más famosa de las cuales fue *Espartaco,* de Kubrick, ganadora del Oscar a la fotografía de Russell Metty. El gran éxito en 70 milímetros del estudio fue la producción de Ross Hunter para *Aeropuerto* (1970), filmada en Todd-AO, por George Seaton.

Las finanzas

La historia financiera del estudio puede dividirse en tres períodos distintos: los años anteriores a 1939, cuando Universal era una compañía bastante pequeña con mínimas ganancias (a

lo largo de casi toda la década de los veinte) y con algunas pérdidas (en los treinta). Durante los cuarenta y hasta los sesenta el estudio en general fue más exitoso, mejoró su imagen y obtuvo ganancias sostenidas a lo largo de casi todo ese período. Pero sólo durante los setenta y los ochenta Universal surgió como uno de los más rentables estudios de Hollywood por primera vez en su larga historia. Comenzando con *Aeropuerto*, Universal produjo muchos de los grandes éxitos que incluyen *American Graffiti* y *El golpe* en 1973 y tres de las producciones más taquilleras de Steven Spielberg: *Tiburón* (1975), *E. T. el extraterrestre* (1982) y *Regreso al futuro*, que produjo junto con las tres películas de *Parque jurásico* en los noventa.

La política de Carl Laemmle de producir grandes cantidades de películas baratas buscaba captar el público de los pueblos pequeños, lo cual significaba que las ganancias del estudio eran pocas (aunque sostenidas) en relación con los ingresos de los primeros años. En 1921 y 1922, por ejemplo, los ingresos anuales de Universal estuvieron apenas por debajo de los 17 millones de dólares, tan sólo por debajo de Fox y Metro, pero las ganancias del estudio eran sustancialmente más bajas. La producción de 1,1 millones de dólares de *Esposas frívolas*, de Erich von Stroheim, fue una rara incursión en la filmación costosa; se estrenó a comienzos de 1922 y funcionó bien en la taquilla, pero no lo suficiente como para cubrir sus elevados costes. Las películas más prestigiosas de Universal no pudieron hacer nada para impulsar la rentabilidad del estudio y registraron una pérdida neta de alrededor de 250.000.

Los ingresos crecían lentamente durante los veinte, pero las ganancias no pudieron mantener su ritmo después de 1926. La última producción de Stroheim para Universal, *El carrusel de la vida* (completada por Rupert Julian), ganó la austera suma de casi 350.000 dólares, contrapesando con creces las pérdidas de *Esposas frívolas* y contribuyendo a las ganancias del estudio en 1923, mientras que más tarde ese año el estreno de *El jorobado de Nuestra Señora*, el mayor éxito de Universal en la década, los ayudó a llegar a 1924. Éste fue el inicio del período más rentable de la compañía, 1924-1926, cuando las ganancias estuvieron apenas por debajo de los dos millones al año, con un impulso fuerte del segundo film importante de Lon Chaney, *El fantasma de la ópera*. Universal debió esperar catorce años (hasta comienzos de los cuarenta) para obtener unas ganancias tan modestas como aquéllas.

Como Universal producía muchas películas rutinarias para programas dobles, carecía de salas propias y fue lenta para pasar al sonido, fue vulnerable a la intensificación gradual y sofisticada de la competencia. Habiendo estado en los márgenes bajos de las demás compañías durante muchos años, Universal fue golpeada por la expansión de Warner Bros., y por una importante novedad, RKO. Fox también superó a Universal con una importante inversión en los cines y en la producción sonora. Las compañías habían sido similares en tamaño a comienzos de los veinte, pero en 1929-1930 los ingresos de Fox superaban los 40 millones de dólares, casi el doble de Universal, con ganancias de 10 millones, mientras que Universal apenas lograba recuperar sus inversiones. Las ganancias del estudio de hecho no hacían más que caer durante los años veinte, y registraron pérdidas en 1930.

Universal, sin embargo, tuvo mala suerte con dos de sus mayores películas, estrenadas a comienzos de 1930 bajo la supervisión del nuevo jefe de estudio, Carl Laemmle hijo. Más un éxito prestigioso que rentable, *Sin novedad en el frente* costó 1,25 millones de dólares en producción, y le fue muy bien en la taquilla, fue prohibida en Alemania y obtuvo escasos beneficios. Sin embargo, el notable musical en color *El rey del jazz* fue un desastre para el estudio. A un coste de 1,65 millones de dólares, se estrenó al final de un ciclo de musicales

sonoros que habían saturado el mercado. Aunque no le fue tan mal, considerándolo en conjunto, fracasó espantosamente al no recuperar su coste excepcional y la compañía perdió un total de un millón de dólares.

Universal, como el principal estudio afectado por la Depresión, fue también el último en recuperarse, registrando pérdidas anuales a lo largo de los años treinta. Si bien estas pérdidas eran en general pequeñas —el estudio nunca tuvo que vérselas con las enormes pérdidas registradas por las otras compañías— la compañía se encontró con dificultades financieras a lo largo de casi todo este período. Universal siguió concentrándose en los largometrajes, las series y los westerns relativamente baratos, y siempre le fue bien en la taquilla con sus películas de terror de bajo presupuesto a comienzos de los treinta, y luego con los musicales de Deanna Durbin. (*El dr. Frankenstein* en 1931 sólo costó 250.000 dólares, y *Tres diablillos* en 1936 tuvo que *ampliar* su presupuesto a alrededor de 350.000 dólares, cuando los jefes del estudio sospecharon que tenían entre manos un éxito en ciernes.) A menudo se ha sostenido que fueron las películas de Durbin las que salvaron el estudio. Hay poca evidencia para asegurar esto, pero ciertamente ayudaron a mantener las pérdidas del estudio en un nivel soportable durante los difíciles años posteriores a 1936, cuando Laemmle vendió sus acciones de Universal.

Tras fracasar en su recuperación entre 1936 y 1937 como la mayoría de los otros estudios, Universal finalmente hizo su largamente postergado regreso a la rentabilidad en 1939, con un nuevo equipo de dirección que siguió adelante con éxito a lo largo de los años de guerra. Las buenas noticias fueron que la compañía volvía a tener sus cuentas en regla. Las malas noticias eran que Universal, con su falta de salas de cine y de estrellas principales, estaba limitada hasta el punto que sólo podía sacar ventaja durante el auge en los tiempos de la guerra. Si bien las películas de Abbott y Costello eran muy rentables en la taquilla, el estudio tuvo poco éxitos. Las ganancias sólo lograron alcanzar los cuatro millones de dólares en 1946 y comenzaron a caer en 1947, a pesar del estreno del mayor éxito de la década para el estudio, *El huevo y yo*, protagonizada por Claudette Colbert.

Tras fusionarse con International Pictures en 1946 para formar Universal-International, la nueva compañía buscó mejorar su imagen con presupuestos de entre un millón y un millón y medio, dejando de producir gradualmente películas de serie B, rodando en color y a través de acuerdos con una serie de productores independientes para surtir al estudio con películas. Pero la compañía se enfrentaba con un mercado extremadamente competitivo y cada vez más reducido, y las ganancias siguieron cayendo. Tras dos años con números en rojo (1948-1949), el presidente del consejo J. Cheever Cowdin dimitió en 1950. Una importante forma nueva de desarrollo, sin embargo fue el acuerdo porcentual con James Stewart, que tuvo efecto con dos películas en 1950, el western *Winchester '73*, dirigido por Anthony Mann, y la comedia *El invisible Harvey.* Ambas fueron películas en blanco y negro bastante baratas (un millón) que obtuvieron grandes recaudaciones.

A finales de 1951 la compañía Decca Record compró una parte importante de acciones en Universal y tomó el control del estudio en 1952, lo cual originó otro cambio más en la dirección. Los ingresos y las ganancias crecieron lentamente, pero con regularidad, entre 1950 y 1956, y Universal se apuntó éxitos con películas como *Horizontes lejanos* (1952) y *Música y lágrimas* (*The Glenn Miller Story,* 1952), ambas producidas por Aaron Rosenberg, dirigida por Mann y protagonizadas por Stewart, y *Obsesión* (1954), protagonizada por Jane Wyman y Rock Hudson, producida por Ross Hunter y dirigida por Douglas Sirk. Todas estas

películas tuvieron unos costes bastante bajos: *Obsesión*, por ejemplo, sólo costó 800.000 dólares y por consiguiente obtuvo enormes ganancias.

Si bien las ganancias cayeron bruscamente en 1957-1958, el estudio se recuperó en 1959 y estuvo en condiciones de mantener un razonable nivel de ingresos de apenas por debajo de los cinco millones de dólares al año a lo largo de los sesenta, ayudada por un flujo regular de películas de éxito. *Imitación de la vida* (1959) fue protagonizada por Lana Turner y dirigida por Sirk, y *Confidencias de medianoche* (*Pillow Talk*, 1959), de Michael Gordon, fue la primera de las comedias de Doris Day, seguida por *Operación Pacífico* (*Operation Petticoat*), de Blake Edwards en 1960. Ese año también se estrenó *Espartaco*, de Stanley Kubrick, a un coste de 12 millones de dólares; la producción más costosa del estudio hasta ese momento; le fue bastante bien en la taquilla como para recuperar la inversión, pero no mostró demasiadas ganancias. Doris Day volvió al ruedo en *Pijama para dos* (*Lover Come Back*, 1962) y *Suave como el visón* (*That Touch of Mink*), ambas de Delbert Mann, esta última coprotagonizada por Cary Grant,y estrenada en 1962, el mismo años de *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*), de Robert Mulligan, y *Los pájaros* (*The Birds*), de Hitchcock, así como la hitchcoquiana *Charada* (*Charade*), de Stanley Donen, con Grant y Audrey Hepburn, todas notables películas de 1963.

Cuando Universal se recuperaba en los años cincuenta, la agencia de talentos MCA, responsable de la negociación con James Stewart en 1950, creció y prosperó bajo la gestión de Jules Stein y Lew Wasserman. MCA no sólo expandió sus actividades con la agencia, sino que, junto a Universal, fue uno de los primeros estudios de Hollywood en involucrarse activamente en la producción televisiva, con espectáculos tan exitosos como «Alfred Hitchcock presenta».

A comienzos de los sesenta MCA había superado sus orígenes como agencia. Con la amenaza de juicio por parte del Departamento de Justicia para la aplicación de las leyes antitrust, la compañía renunció a su agencia en 1962 y completó su compra de Decca y Universal que había comenzado en 1959. Estas compañías se convirtieron en subsidiarias del recientemente expandido conglomerado de MCA encabezado por Lew Wasserman, el primer agente exitoso que se hizo cargo de una *major* de Hollywood. (Muchos otros siguieron sus pasos en los años posteriores.)

El estudio continuó funcionando bastante bien bajo sus nuevos jefes a lo largo de casi toda la década de los sesenta, produciendo éxitos como *El valle de la violencia* (1965), protagonizada por James Stewart, y *Millie, una chica moderna*, con Julie Andrews. Como casi todos los grandes estudios, Universal se vio perjudicada por la caída de 1969, pero fue la primera en recuperarse, impulsada por el mayor éxito de la historia de la compañía hasta el momento, *Aeropuerto*. La película costó 10 millones de dólares pero produjo beneficios de 44,5 millones.

La compañía continuó prosperando durante los años posteriores, lentamente a partir de la resurrección de la asistencia de público que tuvo lugar en los setenta. Esta resurrección estuvo encabezada por jóvenes directores espectacularmente exitosos como George Lucas y Steven Spielberg. El gran punto de inflexión se produjo en 1973, con el inesperado éxito de *American Graffiti* de George Lucas, una producción relativamente modesta y de bajo coste (750.000 dólares), que produjo cifras de más de 50 millones de dólares, muchos de los cuales fueron claramente rentables. Poco después le siguió *El golpe*, que costó 5,5 millones, de los cuales un millón se dividió entre las dos estrellas, Paul Newman

Boris Karloff como el monstruo en *Frankenstein.*

y Robert Redford, y recaudó casi 80 millones. De pronto Universal se había convertido en el estudio más rentable de Hollywood, confirmándolo en 1975 con el enorme éxito de *Tiburón,* dirigida por Steven Spielberg. Los ingresos operativos crecieron a un promedio de menos de 20 millones de dólares al año entre 1971 y 1973 (antes de que las ganancias por *El golpe* comenzaran a ingresar) a 68 millones en 1974 y la impresinante suma de 110 durante 1975-1977.

El flujo de éxitos rentables continuó con *Los caraduras* (*Smokey and the Bandit,* 1977), de Hal Needham, a un coste de cuatro millones de dólares; *Desmadre a la americana* (*National Lamponn's Animal House,* 1978), de John Landis, a un coste de 2,7 millones de dólares; y *The Jerk* (1979), de Carl Reiner. Universal tuvo altibajos a finales de los setenta y principios de los ochenta, pero incluso los bajos no fueron tan malos según los parámetros de otras compañías menos rentables. El ingreso operativo alcanzó un máximo de 175 millones de dólares en 1979 y luego cayó en 1980 y 1981. Pero los años más débiles del estudio —1981, con un ingreso operativo de 72 millones, y 1984, con 62 millones— fueron seguidos de inmediato por éxitos espectaculares. El estudio tuvo un récord de ingresos de 212 millones de dólares en 1982, el año de *E. T. el extraterrestre* de Spielberg (que sólo costó 10 millones) y casi 150 millones en 1985, principalmente debido a otra producción de Spielberg, *Regreso al futuro,* que costó 22 millones y se convirtió en el mayor éxito del año. Pero la compañía volvió a caer en 1986 tanto con *Peligrosamente juntos* (*Legal Eagles*), de Ivan Reitman, como con *Howard, un nuevo héroe*, que fueron costosos fracasos. Y los resultados a finales de los ochenta resultaron igualmente desiguales.

Éxitos de taquilla

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1914-1931		
Sin novedad en el frente (1930)	(1,3)	1,5
El jorobado de Nuestra Señora de París (1923)		1,5
1942-1950		
El huevo y yo (1947)		5,5
Hamlet (Rank/Two Cities) (GB) (1948)	(1,5)	3,3
Mi mula Francis (1950)		2,9
A través del espejo (1946)		2,8
Forajidos (1946)		2,5
Perversidad (1946)		2,5
Raíces de pasión (1948)		2,5
La ciudad desnuda (*The Naked City*) (1948)		2,4
The Wistful Widow of Wagon Gap (1947)		2,4
Ma and Pa Kettle (1949)	(0,2)	2,3
Winchester '73 (1950)	(0,9)	2,3
1951-1960		
Espartaco (1960)	(12,0)	14,0
Operación Pacífico (1959)		9,3
Música y lágrimas (1954)		7,6
Confidencias de medianoche (1959)		7,5
Imitación a la vida (1959)		6,5
To Hell and Back (1955)		6,0
Obsesión (1954)	(0,8)	5,2
Escrito sobre el viento (*Writen on the Wind*) (1956)		4,3
1961-1970		
Aeropuerto (1970)	(10,0)	44,5
Millie, una chica moderna (1967)		14,7
Pijama para dos (1962)		8,5
Suave como el visón (1962)		8,5
El valle de la violencia (1965)		7,8
Matar a un ruiseñor (1962)		7,2
Quinientas millas (*Winning*) (1969)		6,6
Cuando llegue septiembre (*Come September*) (1961)		6,5
Cortina rasgada (1966)	(5,0)	6,5
Charada (1963)	(3,0)	6,2
Operación Whisky (*Father Goose*) (1965)		6,0
Ataque al carro blindado (*The War Wagon*) (1967)		6,0
1971-1980		
Tiburón (1975)	(12,0)	133,4
El golpe (1973)	(5,5)	79,0
Desmadre a la americana (1978)	(2,7)	74,0
Los caraduras (1977)	(4,0)	61,0

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
American Graffiti (1973)	(0,7)	55,9
Tiburón 2 (1978)	(20,0)	55,6
The Jerk (1979)		43,0
Quiero ser libre (*Coal Miner's Daughter*) (1980)		38,5
Vuelven los caraduras (*Smokey and the Bandit II*) (1980)		37,6
Terremoto (*Earthquake*) (1974)	(7,0)	36,3
Granujas a todo ritmo (*The Blues Brothers*) (1980)	(30,0)	32,2
El cazador (co-prod) (1978)	(13,0)	30,4
Aeropuerto 75 (*Airport 1975*) (1974)	(4,0)	25,8
1941 (co-prod) (1979)	(27,0)	23,4
1981-1990		
E. T. el extraterrestre (1982)	(10,6)	228,4
Regreso al futuro (1985)	(22,0)	105,5
Regreso al futuro parte II (1989)	(40,0)	72,3
En el estanque dorado (*On Golden Pond*) *(co-prod)* (1981)	(9,5)	61,2
Los gemelos golpean dos veces (1988)	(17,0)	57,7
Dulce hogar... a veces (1989)	(20,0)	50,2
Regreso al futuro parte III (1990)		49,0
Poli de guardería (1990)		47,4
La casa más divertida de Texas (*The Best Little Whorehouse in Texas*) (co-prod) (1982)	(35,0)	47,3
Memorias de África (1985)	(30,0)	43,4
Dos pájaros a tiro (1990)	(20,0)	38,4
Nacido el cuatro de julio (1989)	(18,0)	36,8
1991-1997		
Parque jurásico (1993)	(63,0)	213,0
El mundo perdido (Jurassic Park) (1997)	(60,0)	130,1
Mentiroso compulsivo (1997)	(65,0)	95,9
Apolo 13 (1995)	(70,0)	92,6
Los Picapiedra (1994)	(50,0)	70,8
El profesor chiflado (1996)		56,7
Casper (1995)	(40,0)	49,2
La lista de Schindler (1993)	(26,0)	44,2
Waterworld (1995)	(200,0)	42,4
Llamaradas (*Backdraft*) (1991)	(30,0)	40,3
El cabo del miedo (*Cape Fear*) (1991)		39,5
Tomates verdes fritos (*Fried Green Tomatoes*) (1991)		37,4
1997-2002 **Bruto en Norteamérica**		
El Grinch (2000)	(120,0)	260,0
El mundo perdido (Jurassic Park) (1997)	(60,0)	229,1
The Mummy Returns (El regreso de la momia) (2001)	(98,0)	202,0
Mentiroso compulsivo (1997)	(65,0)	181,4
Parque jurásico III (*Jurassic Park III*) (2001)		181,2
Una mente maravillosa (2001) (co-prod)		170,7
Los padres de él (2000)	(60,0)	166,2

→

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
La momia (1999)	(80,0)	155,3
American Pie 2 (2001)		145,1
A todo gas (*The Fast and the Furious*) (2001)		144,5
Patch Adams (1998)		135,0
Erin Brockovich (2000)		125,6
El profesor chiflado II: La familia Klump (2000)		123,3
El caso Bourne (*The Bourne Identity*) (2002)		121,7
8 millas (*8 Mile*) (2002)		116,5
American Pie (1999)		102,6

Las estrellas

Si bien Universal tuvo pocas estrellas importantes propias, un gran número pasó por el estudio en diferentes momentos, a menudo cedidas por otros estudios. Los nombres conocidos del estudio comprenden un grupo sorprendentemente diverso: Lon Chaney, Boris Karloff y Bela Lugosi honraron los primeros films de terror, mientras que Deanna Durbin y Donald O'Connor aparecieron en muchos musicales de los treinta y los cuarenta. W. C. Fields, Abbott y Costello y Marjorie Main fueron las atracciones de la comedia más populares de Universal, mientras que María Montez apareció en una serie de exóticas películas de época en los cuarenta. En los cincuenta, la nómina de estrellas masculinas incluía a James Stewart, Rock Hudson, Tony Curtis, Jeff Chandler y Audie Murphy, y Doris Day y Cary Grant llegaron en 1959 para dar un gran impulso al estudio cerca del final de sus propias carreras cinematográficas.

Carl Laemmle desempeñó un importante papel en los inicios del sistema de estrellas en 1910 cuando tuvo la idea de contratar a Florence Lawrence, conocida como la «Biograph Girl», y publicitó su verdadero nombre por primera vez. Incrementando su salario de 25 a 200 dólares a la semana, Laemmle lanzó su nueva carrera en IMP con una ingeniosa treta publicitaria: sembró el rumor de que ella había muerto en un accidente automovilístico, luego sostuvo que la historia falsa había sido inventada por los enemigos de IMP.

Mary Pickford fue la siguiente en heredar el título de «Biograph Girl» así como el salario máximo de Biograph, de 100 dólares a la semana. Pero ella también fue secuestrada por Laemmle hacia finales de 1910 con la oferta de 175 dólares a la semana y produjo 34 cortometrajes de un rollo dirigidos en su mayor parte por Thomas Ince, en menos de un año. Tras haber trabajado con D. W. Griffith y su experto director de fotografía Billy Bitzer, la señorita Pickford no se sentía satisfecha con las producciones de IMP: «La fotografía era pobre, y no iluminaban adecuadamente la película». Ella pronto se fue. Pero Laemmle continuó contratando muchas más estrellas, con el nuevo cartel de Universal. Entre aquellas que estaban contratadas, incluyendo algunos nombres que hoy están olvidados, se encontraban Herbert

Rawlinson (1913-1924), Hobart Bosworth (1915-1916), Tyrone Power padre (1916), Dorothy Phillips (1916-1919), Louise Lovely (1916-1918), Jack Mulhall (1916-1918), Mary Maclaren (1916-1920) y Carmel Myers (1917-1921).

Fue de especial interés el gran número de actores-directores. King Baggott, una de las primeras estrellas de Laemmle, surgió como un director importante en los veinte, y el hermano mayor de John Ford, Francis, dirigió y protagonizó una gran cantidad de películas de dos rollos, series de acción y largometrajes. (John comenzó su carrera cinematográfica como figurante y asistente en algunas de estas películas.) Lois Weber, la mujer directora más importante de esta época temprana del cine estadounidense, ocasionalmente coprotagonizó con su marido Phillips Smalley y se especializó en dramas serios y con un punto de vista femenino, como en *Where Are My Children?* (1916), que abordaba el tema del control de la natalidad. Rupert Julian fue otro conocido actor y director, pero el más celebrado de todos fue Erich von Stroheim, quien hizo su auspicioso debut como estrella y director en Universal con *Corazón olvidado* (*Blind Husbands*) en 1919.

Irónicamente, las tres estrellas más grandes descubiertas por el estudio —la atractiva Mae Murray con labios de aguijón de avispa, el romántico Rodolfo Valentino que cobraba 100 dólares a la semana y el formidable Lon Chaney— se hicieron famosas después de dejar Universal en 1919 y destacaron como estrellas mudas principales durante los años veinte. Chaney había aparecido en una gran cantidad de números en películas de variedades, interpretando diversos papeles e incluso dirigiendo unos pocos films, pero entonces existían pocas señales de que un día se convertiría en una estrella del cine mudo. Al menos regresó a Universal para dos de sus papeles más célebres, *El jorobado de Nuestra Señora* y *El fantasma de la ópera*, donde demostró sus cualidades especiales como maestro de la caracterización con un maquillaje de personajes grotescos. Como principal estrella del estudio suministró a Universal uno de sus primeros éxitos en ese género, las películas de terror, que se convertirían en las más estrechamente asociadas con el estudio a lo largo del tiempo.

La principal estrella de western de Universal, Harry Carey, hizo su nombre en una serie de films con el sobresaliente y joven director del estudio John Ford, durante 1917-1921; y Hoot Gibson también comenzó en una serie de películas de Ford y siguió en Universal hasta 1930, ganando 14.500 dólares a la semana en los años veinte. Entre ellos ayudaron a establecer la programación de westerns como ingrediente vital de la dieta del estudio. La tradición fue continuada a lo largo de los treinta por Ken Maynard y Buck Jones, luego por Johnny Mack Brown (1937-1943) y el héroe de guerra Audie Murphy en los cincuenta.

Durante los años veinte el estudio debió apoyarse en estrellas de segunda fila como Norman Kerry, Laura La Plante y Reginald Denny, pero con la llegada del sonido, Universal, al igual que los otros estudios, les dio una oportunidad a muchos recién llegados. Edward G. Robinson, Bette Davis y Jean Arthur aparecieron en películas de Universal entre 1929 y 1931, pero sólo llegaron a ser estrellas cuando se fueron. El estudio tuvo más éxito con sus estrellas expertas en el terror, particularmente Bela Lugosi (Drácula) y Boris Karloff (el monstruo de Frankenstein) a comienzos de los treinta, y con la resurrección del ciclo a partir de 1939 se les unieron Lionel Atwill, Lon Chaney hijo y Basil Rathbone. Rathbone también protagonizó la serie de Sherlock Holmes, con la que quedó estrechamente identificado.

Al igual que RKO, el estudio produjo numerosas «películas de mujeres» de calidad a comienzos de los treinta con estrellas como Gloria Stuart (1931-1934) y la muy preparada Margaret Sullavan, cuya estancia en Universal resultó demasiado breve. Apareció por prime-

ra vez en *Parece que fue ayer* (*Only Yesterday*, 1933), de John M. Stahl, seguida por *¿Y ahora, qué?* (*Little Man What Now?*, 1934), de Frank Borzage, y *Una chica angelical* (1935), con un salario de estrella que a duras penas podía costear el estudio: 12.000 dólares a la semana, para mantenerla contenta. Pero, como era frecuente en Universal, su carencia de estrellas máximas la forzó a apoyarse en préstamos de otros estudios para una gran cantidad de películas mayores. Claudette Colbert fue cedida por Paramount para *Imitación de la vida* e Irene Dunne por RKO para *La usurpadora* (*Back Street*, 1932), de Stahl, *Sublime obsesión* (1935), con Robert Taylor (en préstamo de MGM), y el musical *Magnolia*. Carole Lombard, de Paramount, y William Powell, de MGM, interpretaron los protagonistas en la famosa comedia que hizo el estudio en los treinta, *Al servicio de las damas*.

A finales de los treinta y entrando en los cuarenta la nómina de Universal presentaba una mezcla típicamente diversa de talentos, con estrellas nuevas y viejas. La más popular intérprete de musicales, Deanna Durbin, llegó en 1936 y en 1938 ya ganaba 3.000 dólares a la semana más una bonificación de 10.000 por cada film, y para el siempre presionado estudio lo valía. Buster Crabbe protagonizó a Flash Gordon en tres series, y Universal adquirió los servicios de dos estrellas cuyos mejores años quedaban tras ellas: Marlene Dietrich ofreció una adecuada actuación vital como Frenchie en *Arizona* (*Destry Rides Again*, 1939), de George Marshall, por un sueldo de 50.000 dólares, pero ese papel la ayudó a recuperar su poder de atracción y ya en 1941, cuando ella ganaba 200.000 dólares, era una de las actrices mejores pagadas de Universal. Asimismo, W. C. Fields demostró que aún le quedaban por hacer un par de buenas películas: *The Bank Dick* (1940) y *Never Give a Sucker an Even Break* (1941), ambas de Edward F. Cline. Su sueldo fue de 125.000 dólares por película con un adicional de 25.000 dólares por la historia. María Montez protagonizó con Jon Hall y, ocasionalmente, con Sabu, una serie de exóticas fantasías en Technicolor a partir de *Las mil y una noches* (1942). Yvonne De Carlo, mejor actriz que Montez (lo cual no es decir demasiado), asumió su lugar como la reina glamorosa del estudio a mediados de los cuarenta, continuando papeles de seductora con westerns en color.

El juvenil y brioso grupo de estrellas musicales del estudio estaba encabezado por Gloria Jean, Donald O'Connor y Peggy Ryan, junto con Durbin, que se quedó en Universal más de una docena de años antes de retirarse repentinamente de la pantalla en 1948. Es bastante sorprendente que nunca haya aparecido en la lista de las diez estrellas más taquilleras, en tanto la pareja cómica de Abbott y Costello apareció en lo más alto de la lista entre 1941 y 1944 y nuevamente entre 1948 y 1951, alcanzando incluso el puesto número uno en 1942. Como estrellas principales del estudio en esa época, sus salarios conjuntos llegaron casi a 590.000 dólares en 1941 y a 790.000 dólares al año siguiente. Marjorie Main y Percy Killbride aparecieron primero como Ma y Pa Kettle en los papeles secundarios de *El huevo y yo*, el éxito que trajo brevemente a Claudette Colbert de regreso a Universal. Ella se fue pero «los Kettle» se quedaron para protagonizar una popular serie cómica. El lado más duro del estudio estaba representado por Burt Lancaster, Dan Duryea y Ella Raines, que protagonizó muchos de los mejores thrillers del estudio en los cuarenta.

El rápido cambio de estrellas en Universal se reflejó en un continuo ciclo de llegadas y marchas. Los recién llegados incluían a Ann Blyth, que se unió en 1944, seguida por Shelley Winters en 1947, Piper Laurie en 1949 y Julie Adams en 1951. Pero en los cincuenta el estudio fue más fuerte en las presencias masculinas con James Stewart, Rock Hudson, Tony Curtis, Jeff Chandler, Joel McCrea, Van Heflin, John Gavin y Audie Murphy encabezando la

lista. Las jóvenes actrices contratadas tendían a perder frente a estrellas femeninas más conocidas y establecidas, a las que contrataban a corto plazo, para dos o tres películas. Así, Barbara Stanwyck protagonizó *Su gran deseo* (*All I Desire,* 1953), Jane Wyman coprotagonizó con Hudson *Obsesión* y *Sólo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*), todas de Douglas Sirk, June Allyson con Stewart en *Música y lágrimas,* Lana Turner con Gavin en *Imitación a la vida* y Susan Hayward con Gavin en *Back Street*, de David Miller.

Por primera vez en su historia, Universal empleaba muchas estrellas principales de Hollywood, como se refleja en la lista de las diez estrellas más importantes, que incluía a Claudette Colbert en 1947, Jane Wyman en 1954, y James Stewart en 1950, el año en que fue nominado al Oscar por *El invisible Harvey* y surgió como estrella principal del western en *Winchester '73*. (Y volvió a aparecer en la lista durante 1951-1956, incluyendo sus años

Clint Eastwood en *Dos mulas y una mujer,* dirigida por Don Siegel.

Las estrellas

Abbott, Bud y Costello, Lou 1940-55
Acord, Art 1925-27
Adams, Julia 1951-57
Albert, Eddie 1942
Allbritton, Louise 1942-46
Aliyson, June 1957-58
Ames, Leon 1938-39
Andrews Sisters, The 1940-44
Ankers, Evelyn 1941-44
Arden, Eve 1938-39
Arlen, Richard 1939-41
Arnold, Edward 1935
Arthur, Jean 1931
Atwill, Lionel 1940-42, 1944-46
Auer, Mischa 1936-41
Ayres, Lew 1929-34
Bari, Lynn 1952-54
Barrie, Wendy 1936-38
Barrymore, Diana 1942-43
Bartholomew, Freddie 1938-39
Beery, Noah, Jr. 1932-38, 1943-45
Bellamy, Ralph 1941-42
Bey Turhan 1941-45
Bickford, Charles 1940-41
Blvth, Ann 1944-52
Blythe, Betty 1932-33
Boles, John 1930-31
Brady, Scott 1949-52
Brendel, El 1938-39
Brennan, Walter 1929-30
Brent, George 1946-47
Brown, Johnny Mack 1937-43
Bruce, Virginia 1940-42
Burke, Billie 1943-44
Cameron, Rod 1944-47
Carey, Harry, Sr. 1916-21
Carey, MacDonald 1949-50
Carson, Jack 1939-40
Chandler, Jeff 1949-58
Chaney, Lon, Sr. 1915-18, 1921, 1923, 1925
Chaney, Lon, Jr. 1940-45
Coburn, Charles 1949-50
Conte, Richard 1950-52
Cooper, Jackie 1938-39
Cotten, Joseph 1942-43
Crabbe, Buster 1938-40
Crawford, Broderick 1940-42, 1946-47
Cummings, Robert 1938-40
Curtis, Tony 1949-56
Davis, Bette 1930-31
Day, Doris 1959-64
De Carlo, Yvonne 1945-50
Dee, Sandra 1958-65
Denny; Reginald 1922-29
Devine, Andy 1932-47
Dickinson, Angie 1963-64
Dietrich, Marlene 1939-40, 1941-43
Donahue, Troy 1956-58
Douglas, Kirk (Bryna) 1959-61
Douglas, Melvyn 1932-33
Dunne, Irene 1935
Durbin, Deanna 1936-48
Duryea, Dan 1945-50, 1953-57
Eastwood, Clint 1954-55, (Malpaso) 1970-73
Errol, Leon 1940-41, 1942-44
Ewell, Tom 1950-52
Farrell, Glenda 1938
Fields, W. C. 1939-43
Fitzgerald, Barry 1943
Fontaine, Joan 1947-48
Foster, Preston 1938
Foster, Susanna 1943-45
La mula Francis 1949-56
Francis, Kay 1939-40
Gavin, John 1956-61
Gibson, Hoot 1915-30
Grant, Cary 1959-64
Graves, Ralph 1922
Grey, Virginia 1945-46, 1958-61, 1966-70
Hall, Jon 1942-47
Haymes, Dick 1948
Hayward, Susan 1946-48
Heflin, Van 1951-54
Hendrix, Wanda 1950
Hersholt, Jean 1917-18, 1925-28
Holt, Jack 1935-36
Horton, Edward Everett 1926
Hudson, Rock 1949-66
Jean, Gloria 1939-45
Jones, Allan 1940, 1942-45
Jones, Buck 1934-37
Karloff, Boris 1922, 1931-32, 1934 -35, 1939, 1944, 1948-52
Keaton, Buster 1944-45
Kerry, Norman 1923, 1925-28
Keyes, Evelyn 1950
Lake, Arthur 1925-27
Lancaster, Burt 1946-48
La Plante, Laura 1923-30
Laurie, Piper 1949-56
Lindsay, Margaret 1932, 1939-40
Lowe, Edmund 1938-39
Lugosi, Bela 1931, 1935-36, 1939, 1941-42
Lukas, Paul 1933-34
Lund, John 1951-52
Lundigan, William 1937-39
Lynn, Diana 1950-52
MacMurray, Fred 1955-57
Main, Marjorie 1947-50, 1952-56
Malone, Dorothy 1956-57
March, Fredric 1947-48
Maynard, Ken 1929-34
McCrea, Joel 1950-54
McLaglen, Victor 1939-40
Merkel, Una 1939-41
Mix, Tom 1932-33
Montez, María 1940-47
Montgomery, Robert 1947-48
Moore, Constance 1937-40
Moran, Peggy 1939-42
Morris, Chester 1933-35
Murphy, Audie 1949-63
Murphy, George 1937-38
Murray, Mae 1917-19
Nader, George1954-58
O'Brien, Pat 1932
O'Connor, Donald 1941-44, 1947-50, 1953-54
O'Hara, Maureen 1949-53
O'Sullivan, Maureen 1932
Oakie, Jack 1944-45
Oberon, Merle 1945-46
Paige, Robert 1941-45
Peck, Gregory 1961-65
Pidgeon, Walter 1937

Pitts, ZaSu 1932-33	Ritz Brothers, The 1940-43	Stuart, Gloria 1932-34
Powell, Dick 1940-41	Romero, Cesar 1935-37	Sullavan, Margaret 1933-35
Powell, William 1947-48	Rooney, Mickey 1932-34	Taylor, Rod 1962-63
Prevost, Marie 1921-22	Ryan, Peggy 1941-45	Tobin, Genevieve 1930-31
Price, Vincent 1939-40, 1947-50	Sabu 1942-43, 1946-48	Tone, Franchot 1944-45
Quinn, Anthony 1952-53	Scott, Randolph 1943	Turner, Lana 1957-60
Raines, Ella 1943-47	Sheridan, Ann 1950-52	Valentino, Rodolfo 1918-19
Rains, Claude 1933-34	Simmons, Jean 1958-60	Veidt, Conrad 1927-29
Rathbone, Basil 1939, 1941-46	Sondergaard, Gale 1941, 1943-46	Vélez, Lupe 1930
Ray, Charles 1940-41	Stack, Robert 1939-42	Wayne, John 1936-37
Raye, Martha 1940-41	Stewart, James 1950, 1951-53	Winters, Shelley 1947-53
Reagan, Ronald 1950	Stroheim, Erich von 1918-22	Wray, Fay 1925-27, 1956-57

en Universal.) El más exitoso fue Rock Hudson, que apareció por primera vez en la lista en el puesto número uno en 1957 y nuevamente en 1959, y nunca cayó por debajo del tercer puesto entre 1960 y 1964. En Universal se le unieron en 1959 Doris Day y Cary Grant, que también apareció en la lista todos los años hasta 1966 inclusive. La señorita Day fue elegida para el puesto número uno en 1960, 1962 y 1963, y la popularidad de sus ligeras y rutilantes comedias, a menudo en pareja con Hudson, contribuyó también enormemente a su propia popularidad.

Sin embargo, la última estrella de Universal en aparecer prominentemente en la lista fue un figurante llamado Clint Eastwood, que hizo papeles menores en muchas películas de Universal durante 1954-1955. Regresó triunfalmente quince años más tarde como estrella principal de su propia compañía productora, Malpaso, que operaba fuera de Universal desde 1970 hasta 1973. Eastwood apareció en segundo puesto en 1970-1971 y en el primero entre 1971 y 1973, cuando protagonizó films como *Dos mulas y una mujer* (1970), *Joe Kidd* (1972), de John Sturges, y *Harry el fuerte* (*Magnum Force,* 1973), de Ted Post, y dirigió así como protagonizó el thriller *Escalofrío en la noche* (*Play Misty for Me,* 1971) e *Infierno de cobardes* (*High Plains Drifter,* 1973). (Para información más reciente véase la historia actualizada del estudio.)

Los directores

El estudio tuvo unos pocos directores destacados, pero un gran número de talentos menores estuvo un breve período allí. Durante la era del cine mudo Rex Ingram, John Ford, Clarence Brown, Erich von Stroheim y William Wyler tuvieron sus comienzos en Universal, pero obtuvieron sus mayores éxitos después de dejarlo. El estudio empleó a la más importante directora del cine americana, Lois Weber (también una escritora y una actriz de talento). En los años posteriores, los directores principales de Universal se identificaron más estrechamente con algunos géneros particulares: «películas de mujeres» (John Stahl, Douglas Sirk), de terror (James Whale), musicales (Henry Koster), thrillers (Robert Siodmak, Alfred Hitchcock) y westerns (Anthony Mann). En años más recientes, los grandes directores del estudio incluyeron a Don Siegel (thrillers y westerns) y Steven Spielberg (aventuras y fantasía).

Como Universal produjo una gran cantidad de películas a lo largo de su historia, muchas de ellas de realización poco costosa, podía permitirse emplear a un gran número de directores y el estudio podía permitirse asumir riesgos con gente relativamente nueva o inexperta. Así, John Ford recuerda la manera casual en que se le dio su primer film en 1917: «Bueno, ellos necesitaban a alguien para dirigir una película barata sin mayores consecuencias, con Harry Carey, cuyo contrato estaba a punto de expirar». Y William Wyler tuvo una experiencia similar ocho años después, cuando comenzó su carrera como director en una serie de westerns de dos rollos protagonizada por Jack Mower. Apreció la libertad que le daba la compañía para cambiar el guión y hacer otros cambios, siempre que hubiera mucha acción y no excediera el presupuesto. «Las películas de dos rollos eran una escuela de entrenamiento para todo el mundo, hasta para las chicas», recuerda. «Cualquier tipo joven que demostrara interés, ambición y ganas de dirigir un western podía hacerlo. La película completa costaba 2.000 dólares y no era un gran riesgo. También, si aparecía una chica bonita en el lugar, la ponían en un western. Ésa era su prueba. Si quedaba bien en la pantalla, entonces la contrataban».

Ciertamente, la cantidad de directores que comenzaron sus carreras en Universal durante la época del cine mudo es bastante impactante, pero, como en el caso de las estrellas descubiertas por el estudio, raramente se quedaban por mucho tiempo. Ford trabajó principalmente en westerns antes de pasar a Fox en 1921, donde pronto se desarrolló como uno de los directores más importantes de Estados Unidos. Wyler fue excepcional y se quedó nueve años, abriéndose paso en su carrera hasta comprender que Universal ya no tenía nada mejor que ofrecerle, y se fue para convertirse en el principal director del productor independiente Samuel Goldwyn. El descubrimiento más célebre que hizo el estudio fue el director Erich von Stroheim, que se las ingenió para interesar a Carl Laemmle en *The Pinnacle*, su primer proyecto como director, escritor y estrella. Retitulada *Blind Husbands* (*Corazón olvidado*), la película destacó como uno de los debuts más notables de un escritor y director en la historia del cine estadounidense y de inmediato estableció a Stroheim como el principal director del estudio. Su más memorable producción en Universal fue *Esposas frívolas* (1922); pero se retiró tras una disputa por *El carrusel de la vida* (1923), pasando a Goldwyn y MGM (por un tiempo), el estudio donde terminaron sus vidas profesionales muchos de los talentos que descubrió Universal. Rex Ingram, por ejemplo, comenzó en Universal en 1916-1917, luego pasó a Metro, donde dirigió al ex actor de Universal Valentino en la tremendamente exitosa *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* antes de llegar a MGM a mediados de los veinte. Los directores Robert Z. Leonard (en Universal entre 1915 y 1919), Tod Browning (1918-1923), Jack Conway (1916-1917 y 1921-1923) y Clarence Brown (1923-1925) comenzaron en Universal pero son mejor recordados por sus trabajos posteriores en MGM.

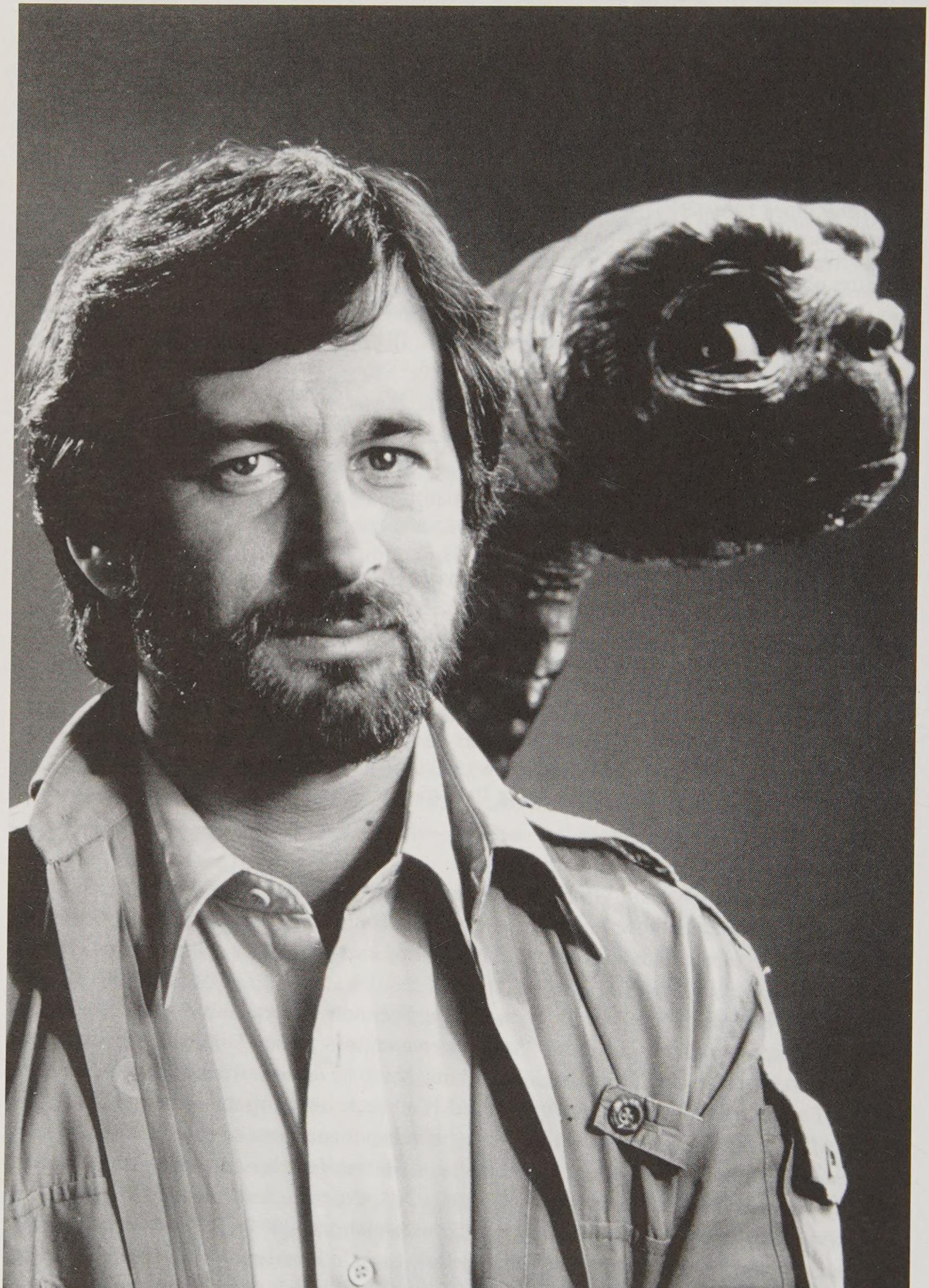
Los dos talentos principales del estudio durante los treinta fueron John Stahl, que se especializó en películas de mujeres, incluyendo *Imitación de la vida, Sublime obsesión* y *Huracán* (*When Tomorrow Comes,* 1939), de John M. Stahl, y James Whale, mejor recordado por films de terror como *El dr. Frankenstein* y *La novia de Frankenstein*. Fue de especial interés la llegada de Henry Koster, que lanzó los musicales de Deanna Durbin, estrella del estudio, en 1936, en sociedad con el productor Joe Pasternak. Sin embargo, un gran número de directores circuló por el estudio durante los treinta, incluyendo muchos recién llegados a quienes se les daba su primera oportunidad con películas de serie B. A excepción del direc-

Los directores

Arnold, Jack 1952-58
Bacon, Lloyd 1953
Barton, Charles 1945-52
Beebe, Ford L. 1936-45
Bell, Monte 1930-31
Boetticher, Budd 1951-53
Brown, Clarence 1923-25
Brown, Harry Joe 1930
Browning, Tod 1918-23, 1930-31
Buzzell, Edward 1933-34, 1936-1937
Castle, William 1949, 1951
Cline, Edward 1939-45
Conway, Jack 1916-17, 1921-23
Crosland, Alan 1935
Cummings, Irving 1922, 1924
Dassin, Jules 1947
De Cordova, Frederick 1948-53
Dwan, Allan 1913-14
Edwards, Blake 1956-59
Enright, Ray 1942
Fejos, Paul (Pál Fejös) 1928-29
Florey, Robert 1931
Ford, John 1916-21
Foster, Lewis R.1936-37
Fregonese, Hugo 1950-52
Freund, Karl 1932-34
Garnett, Tay 1932-33
Gordon, Michael 1947-49
Hill, George Roy 1967-77
Hitchcock, Alfred 1941-42, 1962-7
Ingram, Rex 1916-17
Jewison, Norman 1962-64
Kenton, Erle C. 1941-46
Koster, Henry 1936-42
La Cava, Gregory 1941-42
Lamont, Charles 1939-56
Landers, Lew 1934-36, 1940
LeBorg, Reginald 1943-45
Lee, Rowland V. 1938-39
Leni, Paul 1927-28
Leonard, Robert Z. 1915-19
Lewis, Joseph H. 1937-38, 1942
Lubin, Arthur 1936-46, 1949-57
Mann, Anthony 1952-54
Mann, Delbert 1961-63
Marin, Edwin L. 1933-34
Maté, Rudolph 1952-53
McDonald, Frank 1938
Mulligan, Robert 1960-62
Neill, Roy Williarn 1942-46
Neumann, Kurt 1932-35, 1951-52
Ophuls, Max 1947-48
Pevney, Joseph-1950-57
Pichel, Irving 1948-49
Rawlins, John 1938-46
Rogell, Albert 1926-27, 1939-41
Ruggles, Wesley 1927-29
Ryan, Prank 1943-46
Saikow, Sidney 1936-38
Sandy Joseph 1938-39
Schuster, Harold 1938-40
Sedgwick, Edward 1922-26, 1933-34
Seiter, William A. 1924-28, 1939-41, 1945-49
Selander, Lesley 1936-37
Sherman, George 1947-54
Siegel, Donald 1963-74
Simon, S. Sylvan 1937-38
Siodmak, Robert 1943-48
Sirk, Douglas 1950-58
Spielberg, Steven 1969-75
Stahl, John M. 1930-35, 1938-39
Stroheim, Erich von 1919-22
Sutherland, A. Edward 1940-41
Walker, Stuart 1934-35
Weber, Lois 1916-19
Whale, James 1931-39
Wyler, William 1925-34
Yarbrough, Jean 1943-46
Young, Harold 1937-39, 1941-43, 1945

tor de fotografía Karl Freund y Joseph H. Lewis, fue un grupo más bien poco distinguido, que incluyó a Sidney Salkow, Lesley Selander, Kurt Neumann, Lew Landers (Louis Friedlander), Lewis Foster, S. Sylvan Simon y John Rawlins, ninguno de los cuales permaneció allí mucho tiempo.

Siguiendo la línea de Stroheim, Ingram, Whale, Freund y Koster, Universal continuó siendo exitosa gracias a muchos directores británicos o europeos. Robert Siodmak dirigió muchos de los mejores thrillers del estudio en los cuarenta, como *La dama desconocida* (*Phantom Lady*, 1944) y *Forajidos* (1946), mientras que Alfred Hitchcock hizo *La sombra de una duda* (*The Shadow of a Doubt*, 1943), una película notable filmada por completo en el norte de California. Y regresó a Universal en los sesenta con *Los pájaros*; *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) y otras. Anthony Mann formó equipo con James Stewart principalmente en westerns en los cincuenta, pero tuvieron un éxito notable con *Música y lágrimas*, mientras que Jack Arnold se especializó en ciencia ficción y horror. Pero fue Douglas Sirk (nacido en Alemania de padres daneses) quien se mantuvo como el principal director del estudio en los cincuenta, con un gran número de éxitos incluyendo sus remakes en Technicolor de *Obsesión* e *Imitación de la vida*. En años más recientes, Don Siegel tuvo un período fructífero en Universal en los sesenta y comienzos



Steven Spielberg y E. T.

de los setenta, dirigiendo una serie de films con Clint Eastwood, mientras que Steven Spielberg comenzó rodando películas para televisión y terminó realizando muchos de los mayores éxitos del estudio, desde *Tiburón* hasta *E. T.* y *La lista de Schindler,* así como las películas de *Parque jurásico* en los noventa.

El personal creativo

Universal no destacó particularmente por sus directores de fotografía, si bien podía jactarse de tener algunos nombres importantes, como William Daniels, Hal Mohr y, durante más de veinte años, a Russell Metty. Si los directores de fotografía ocupaban la segunda fila, se debía en gran medida a la enorme cantidad de películas de bajo presupuesto del estudio, que confinaban a los profesionales de mayor nivel, como sucedió con Stanley Cortez, a trabajar en películas malas. Fue en el campo de la dirección artística que Universal realmente tuvo un estilo propio. El principal director artístico durante un largo período fue Charles D. «Danny» Hall, y otros que destacaron e innovaron en este campo incluyeron a Ben Carré y el ganador del Oscar Herman Rosse. El ciclo de películas de terror del estudio debió su celebridad en gran medida a los directores artísticos del estudio, y supuso unas grandes oportunidades para los especialistas en efectos especiales y maquillaje, en donde John P. Fulton, Jack Pierce y Bud Westmore destacaron. El estudio estaba compuesto por un núcleo sólido de profesionales, muchos de los cuales permanecieron allí durante largos períodos y aseguraron la calidad de los trabajos técnicos. La operación continua del estudio, que comprendía tanto la televisión como la realización cinematográfica desde los cincuenta, significó que el personal contratado siguiera activo hasta comienzos de los setenta, incluyendo en el montaje, el diseño de vestuario y en el Departamento de Música, que fue desarrollado por Charles Previn, tío abuelo de André Previn.

Los directores de fotografía y los directores artísticos

Si bien el estudio tuvo unos pocos directores de fotografía líderes contratados, esto se compensó con el nivel de calidad de su departamento artístico. Las sorprendentes escenografías eran algo común en las ocasionales producciones costosas de Universal, comenzando con los impresionantes decorados de Montecarlo de Richard Day para *Esposas frívolas* de Stroheim, en 1921. Charles D. «Danny» Hall fue el principal director artístico del estudio durante muchos años, mejor recordado por su recreación del París medieval para *El jorobado de Nuestra Señora* y los decorados interiores de la ópera de París y las secuencias del baile de máscaras en *El fantasma de la ópera.* (Su colaborador, Ben Carré, apareció en los créditos debido a sus imaginativos decorados entre las bambalinas y los telones.)

El ciclo de películas de terror del estudio ofreció a Danny Hall muchas de sus mejores oportunidades y estuvo a la altura del desafío con películas como *El hombre que ríe, El dr. Frankenstein,* en colaboración con Herman Rosse, *El gato negro, La novia de Frankenstein* y muchas otras. En marcado contraste estuvo *Broadway* (1929), uno de las extravagantes fantasías musicales de la primera época sonora. El rodaje de *Broadway* requirió una estrecha colaboración entre Hall y el director de fotografía Hal Mohr, y su club nocturno resultó ser

El personal creativo

Directores de fotografía
Ballard, Lucien 1945-46
Barnes, George 1942
Bredell, Woody 1937-46
Brodine, Norbert 1933-36
Cortez, Stanley 1937-43, 1947-48
Daniels, William 1919-23, 1947-58
De Vinna, Clyde 1923-24
Edeson, Arthur 1931-33
Freund, Karl 1930-33
Glennon, Bert 1920-21
Greene, W. Howard 1942-47
Ivano, Paul 1943-46
Krasner, Milton 1936-48
Mate, Rudolph 1940-41
McCord, Ted 1929-30, 1933-35
Mellor, William 1947-48
Mescall, John 1934-36
Metty, Russell 1947-69
Mohr, Hal 1929-30, 1939-48
Planck, Robert 1935
Planer, Franz 1947-49
Valentine, Joseph 1936-46
Van Enger, Charles 1940-50

Guionistas
Brooks, Richard 1942-44, 1947
Buckner, Robert 1948-51
Chase, Borden 1950-58
Cole, Lester 1937-39
Hoffman, Joseph 1949-54
Hurlbut, William 1933-35
Jackson, Felix 1938-45
Lehman, Gladys 1926-32
Manning, Bruce 1936-42
Millhauser, Bertram 1943-46
Siodmak, Curt 1939-45
Spigelgass, Leonard 1938-41
Stone, Peter 1963-68
Sturges, Preston 1934-35
Trumbo, Dalton 1960-62
Young, Waldemar 1917-19
Zuckerman, George 1950-57

Directores artísticos
Berger, Ralph 1932-39
Boyle, Robert 1941-43, 1947-56, 1961-64
Brown, Hilyard 1948-54
Bumstead, Henry 1961-78
Clatworthy, Robert 1941-46, 1949-64
D'Agostino, Albert 1934-36
Day, Richard 1921-23
DeCuir, John 1938-49
Delacy, Ralph 1936-44
Golitzen, Alexander 1942-74
Goodman, John B. 1940-46
Grossman, Abraham 1943-47
Hall, Charles D. 1923-37
Harkrider, John W. 1934-37
Herzbrun, Bernard 1946-54
Hughes, John 1931-32
Juran, Nathan 1948-52
Kirk, Charles M. 1927
Kuter, Leo E. 1925-26
Leven, Boris 1947-48
Lourié, Eugene 1943-47
MacArthur, Harold 1939-46
Nicholson, Emrich 1947-56
Obzina, Martin 1939-46
Otterson, Jack 1936-47
Riedel, Richard 1937-60
Rosse, Herman 1930-32
Smith, Jack Martin 1936-37
Wiley, Harrison 1933-35
Wright, Joseph C. 1927

Montadores
Akst, Albert 1935
Allen, Fred 1929-30
Burton, Bernard 1933-41
Cahn, Philip 1933-46
Carruth, Milton 1929-66
Curtiss, Edward 1933-34, 1938-60
Curtiss, Ray 1925-29, 1934
Dawson, Ralph 1947-50
Goodkind, Saul 1940-47
Gross, Frank 1936-55
Havlick, Gene 1928-29
Hilton, Arthur 1940-47
Hornbeck, William (sup. de mont.) 1919-60s
Kent, Ted 1933-67
Kolster, Clarence 1931-32
Landres, Paul 1937-47
Lawrence, Viola 1919-20
Ludwig, Otto 1939-50
Macrorie, Alma 1963-66
Mandell, Daniel 1924-29, 1933-35
Marker, Harry 1927-35
Schoengarth, Russell 1942-68
Stell,Aaron 1961-62
Todd, Sherman 1956-58
Wright, Maurice 1934-43

Diseñadores de vestuario
Adrian 1943
Banton, Travis 1945-48
Brymer 1933-37
Harkrider, John 1934-38
Head, Edith 1968-78
Odell, Rosemary 1945-67
Orry-Kelly 1947-50
Thomas, Bill 1949-60
West, Vera 1926-47
Wood, Yvonne 1945-51

Compositores y directores
Amfitheatrof, Daniele 1947-48
Gershenson, Joseph 1950-57
Green, Johnny 1947
Previn, Charles 1936-42
Rosen, Milton 1943-47
Rozsa, Miklos 1946-48
Salter, Hans J. 1939-47, 1950-52
Schwarzwald, Milton 1949-50
Skinner, Frank 1938-66
Ward, Edward 1943-45
Waxman, Franz 1935-36

el decorado interior más grande que se haya construido en esa época. «Para esa película construimos la grúa Broadway. Doc [Paul] Fejos [el director] y yo la diseñamos. Era en realidad una gran obra de ingeniería con un brazo de 12 o 15 metros de largo... Con esa cosa podías girar 360 grados completos en cualquier posición y rotar la plataforma de la cámara al mismo tiempo. Hicimos tomas para comprobar las habilidades de esta grúa; fue muy excitante». Se la utilizó en muchas producciones posteriores, incluyendo *El rey del jazz* —gana-

dora de un Oscar por la dirección artística para Herman Rosse— y *Sin novedad en el frente*, también diseñada por Hall. Aquí la cruda sencillez de los decorados de Hall logró evocar de manera admirable la ciudad de los jóvenes soldados alemanes y el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial en la pantalla.

Los muchos y sobresalientes directores artísticos del estudio incluyeron a Ralph Berger (1934-1939), John De Cuir (1938-1949), Richard Riedel (1937-1960), Jack Otterson (1936-1947), el múltiple ganador del Oscar Alexander Golitzen (1941-1974) y Robert Boyle, que escribió sobre su trabajo con Hitchcock en Universal en los cuarenta y en los sesenta: «Encontraba que Hitch era un catalizador de mi propio funcionamiento creativo. Él es uno de los pocos que realmente conoce los materiales de su trabajo y el efecto que producen, y los utiliza todos, en cualquier combinación, de cualquier manera, convencional o no, para dejar plasmada su visión, para contar su historia».

Para los directores de fotografía del estudio, al igual que para los directores artísticos, las oportunidades de hacer una contribución creativa en una producción importante no resultaban tan frecuentes. Así, el director de fotografía Joseph Valentine (1936-1946) también apreció el desafío de trabajar con Hitchcock en *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942) y sobre todo en la filmación en exteriores de *La sombra de una duda*. Él, como todos los director de fotografía principales de Universal, incluyendo a Milton Krasner (1936-1948), Charles van Enger (1940-1950) y Stanley Cortez (1937-1943) pasaron casi todo el tiempo asignados a muchas de las poco notables películas baratas del estudio. (Cortez, por ejemplo, obtuvo su gran oportunidad y una nominación al Oscar cuando lo cedieron a RKO para filmar *El cuarto mandamiento* de Orson Welles.) «En su mayoría, las películas B no tenían un concepto artístico, de modo que había que remitirse a hacer una buena fotografía», señaló Hal Mohr, si bien en general tuvo más suerte en sus trabajos, al igual que otros ganadores del Oscar del estudio, como William Daniels (1947-1958) y Russell Metty (1947-1969). Metty, al igual que Daniels, cubrió el cambio del blanco y negro a la filmación en color y dirigió muchas de las prestigiosas producciones del estudio en color en los cincuenta, trabajando estrechamente con Douglas Sirk en particular; pero se sentía igualmente cómodo con los ocasionales films en blanco y negro de relevancia, como *Sed de mal* de Orson Welles y *Vidas rebeldes* (UA) en 1960, cedido por el estudio a John Huston.

Los otros departamentos

En general, el personal técnico de Universal se componía de profesionales que trabajaban con esmero en una gran cantidad de películas rutinarias al año y que raramente recibían reconocimientos especiales. Por ejemplo, los montadores Milton Carruth (1929-1966) y Ted Kent (1933-1967) trabajaron en el estudio durante toda su vida laboral; se les unió Russell Schoengarth en 1942 y estos tres hombres constituyeron el núcleo del Departamento de Montaje de Universal durante un período de cuarenta años. Fueron casi ignorados por la Academia, excepto Ted Kent, que recibió una nominación al Oscar hacia el final de su carrera. El Departamento de Música del estudio tuvo más éxito con las nominaciones y los Oscar. Se había desarrollado con Charles Previn a partir de 1936 y fue reactivado por la llegada de Frank Skinner y Hans Salter en 1939, justo cuando el estudio comenzaba a incrementar su producción de películas musicales. La estrella del departamento durante un breve período a

finales de los cuarenta fue Miklos Rozsa, quien aportó las adecuadas partituras para películas en blanco y negro como *Forajidos, Brute Force,* 1947, de Jules Dassin, *Doble vida* (*A Double Life*), de George Cukor, y *La ciudad desnuda,* ambas de 1948, de Dassin.

Asimismo, las principales asignaciones de vestuario del estudio fueron creadas por un grupo pequeño y talentoso que, entre ellos, cubrió toda la historia del estudio desde los años veinte hasta los setenta. Lucía «Mother» Coulter comenzó diseñando para Universal en los comienzos del cine mudo, cuando el trabajo de vestuario se realizaba de una manera bastante informal. Poco tiempo después, cuando ella se unió a MGM en 1924, Vera West fue contratada como reemplazo y se quedó allí más de veinte años, pero raramente le asignaron un presupuesto que le permitiera confeccionar algo más especial o más espectacular, como lo hizo para *El rey del jazz, Magnolia* o *El fantasma de la ópera* en Technicolor. Rosemary Odell llegó en 1945, seguida por Bill Thomas, y ambos compartieron su trabajo en Universal a lo largo de los cincuenta. Thomas, sin embargo, se quedó con la parte del león, como consta en los créditos de más de 100 títulos incluyendo los de Douglas Sirk y *Espartaco.* Finalmente, la diseñadora más famosa de Hollywood, Edith Head, llegó en 1968 (después de treinta años en Paramount) y contribuyó en la nueva Universal con sus elegantes prendas para películas como *Aeropuerto, Noches en la ciudad* y *El golpe.*

El particular interés de Universal por el terror y la ciencia ficción significó que el estudio tuviera requerimientos especiales de su equipo de maquillaje y efectos especiales. El inventivo Jack Pierce tiene el crédito de haber creado todas las más conocidas figuras de terror de Universal, incluyendo el monstruo de Frankenstein, Drácula, la Momia y el Hombre Lobo, y encabezó el Departamento de Maquillaje desde 1936 hasta 1946. Su sucesor fue el igualmente imaginativo Bud Westmore, que venía de una familia de maquilladores. Estuvo a la altura del desafío al modelar una auténtica cola de sirena móvil para Ann Blyth, coestrella de *Domador de sirenas* (*Mr. Peabody and the Mermaid*, 1948), de Irving Pichel, y creó la notablemente convincente y espantosa criatura-monstruo de *La mujer y el monstruo* (1954). Como lo describe su hermano Frank en *The Westmores of Hollwyood*: «El traje del monstruo se hizo con goma líquida cocida según el molde del [extra] Ricou Browning... Él ideó una aleta dorsal escamada y dentada que corría por todo lo largo desde la base del cráneo hasta la cola. La cabeza tipo iguana estaba separada del traje, y también tenía escamas aplicadas individualmente, mientras que las manos del monstruo eran un logro increíble de ingeniería cosmética aplicada». Muchas de las creaciones de Bud aparecieron en películas de los cincuenta como *Tarántula* (1955), de Jack Arnold, *The Mole People* (1956), y una favorita especial llamada *The Land Unknown* (1957), ambas de Virgil Vogel, que presentaba «extraños seres extraterrestres de enorme cabeza con sus cerebros expuestos». Westmore estuvo en Universal veinticuatro años en total.

El maestro de efectos especiales del estudio fue John P. Fulton. Su trabajo en *Hombres sin miedo* (*Air Mail,* 1932), de John Ford, fue impactante, pero es mejor recordado por sus ingeniosos trucos para *El hombre invisible* (1933) y sus muchas secuelas, así como por otras producciones de horror y fantasía de los treinta y los cuarenta. Su sucesor en los cincuenta fue Clifford Stine, que trabajó en muchas de las incursiones que hizo el estudio en la ciencia ficción, tales como *Tarántula* y *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), de Jack Arnold, y fue llamado en 1974, aunque ya estaba jubilado, para trabajar en la película que ganó el Oscar a los efectos especiales, la espectacular película catástrofe *Terremoto*, de Mark Robson.

Los premios de la Academia

Universal no llevó precisamente la delantera en la competición de los Oscar. Ciertamente, sólo recogió el premio a la mejor película cuatro veces en setenta y cinco años: por *Sin novedad en el frente, El golpe, Memorias de África* y más recientemente *La lista de Schindler*. Sin embargo, hubo al menos muchas nominaciones y ocasionales ganadores en las categorías menores, que brindaron un merecido reconocimiento a gran parte del personal contratado del estudio. El director de fotografía Hal Mohr, William Daniels y Russell Metty, los directores artísticos Alexander Golitzen, John Goodman y Henry Bumstead, y los compositores Charles Previn y Miklos Rozsa fueron algunos de los ganadores del Oscar a lo largo del tiempo. Recientemente el estudio funcionó algo mejor, una mejoría que se inició a comienzos de los setenta y la posicionó como una de las principales compañías de Hollywood; más recientemente compartió el premio principal por *El gladiador* y *Una mente maravillosa.*

Cuando *La lista de Schindler* ganó el premio de la Academia a la mejor película en 1993 era sólo la cuarta vez que Universal se llevaba el premio principal. Con pocas estrellas o directores de primer nivel contratados, el estudio reunió un número comparativamente escaso de nominaciones a lo largo de los años, tanto en las categorías principales como en las secundarias, y se lo debe juzgar como el menos exitoso de los estudios principales de Hollywood

Escena de batalla de *Sin novedad en el frente*, protagonizada por Lew Ayres y dirigida por Lewis Milestone.

en la competición anual de los Oscar. Sin embargo, le fue notablemente mejor en los últimos veinte años, surgiendo a comienzos de los setenta como uno de los estudios líder por primera vez en su historia.

Universal tuvo un buen comienzo. Si bien el estudio no consiguió ninguna nominación en los dos primeros años de los premios de la Academia, en la tercera ceremonia (para 1929-1930) fue la compañía más exitosa. *Sin novedad en el frente* ganó merecidamente el Oscar a la mejor película y al mejor director, Lewis Milestone, con nominaciones para el eficaz trabajo de cámara de Arthur Edeson y para los tres guionistas. Si bien la notable contribución hecha por el director artístico Charles D. Hall, quien fue el responsable del auténtico estilo de la película, quedó sin reconocimiento de la Academia, el estudio ganó un tercer premio por la dirección artística de Herman Rosse. Sus extraordinarios decorados para *El rey del jazz* se merecían los honores. (Lamentablemente, Hall no fue ni siquiera nominado por su imaginativo trabajo para Universal en los treinta, probablemente debido a que se especializó en películas de terror baratas, que no se consideraban dignas de reconocimiento en esa época.)

El estudio tuvo que esperar cuarenta y tres años para ganar el premio a la mejor película con *El golpe*. La falta de éxito del estudio se puede deducir del hecho de que, en todos los años anteriores a 1962, sólo obtuvo otras tres nominaciones a la mejor película, por *Imitación de la vida*, dirigida por John Stahl en 1934, y por los dos primeros musicales con Deanna Durbin, *Tres diablillos* (1936) y *Loca por la música* (*One Hundred Men and a Girl*, 1937), de Henry Koster. El estudio funcionó bastante bien entre 1936 y 1938 con una cantidad de nominaciones adicionales para la disparatada comedia *Al servicio de las damas*, y un Oscar para Charles Previn y el Departamento de Música del estudio por la partitura de *Loca por la música*.

Si bien Universal en muy pocas ocasiones ganó Oscar, al menos la excelencia del personal técnico del estudio consiguió llamar la atención de la Academia. Así, el director de fotografía Joseph Valentine y el director artístico Jack Otterson obtuvieron sus primeras nominaciones en 1936-1938; Charles Previn, Hans Salter y Frank Skinner recibieron cada uno un puñado de nominaciones cada año desde 1938 hasta 1945, ocho nominaciones en total; y los cortometrajes animados de Walter Lantz obtuvieron siete nominaciones entre 1933 y 1946. Marca total: treinta y nueve nominaciones y dos ganadores.

Universal tuvo su mayor éxito a comienzos de los cuarenta con la lujosa nueva versión remake en Technicolor de *El fantasma de la ópera*, que ganó un Oscar por su estilizada fotografía en color de Hal Mohr, y para el experimentado equipo encabezado por los directores artísticos Alexander Golitzen y John B. Goodman, y los escenógrafos Russel Gausman e Ira Webb. Esta posición del estudio se vio impulsada más tarde en los cuarenta cuando estrenó muchos films británicos de calidad en Estados Unidos (del productor J. Arthur Rank), incluyendo la múltiple ganadora del Oscar *Hamlet*, dirigida y protagonizada por Laurence Olivier. (Éste fue el primer film británico que ganó un Oscar a la mejor película.) Pero los éxitos ocasionales de Universal continuaron en las diversas categorías técnicas. El compositor Miklos Rozsa ganó un Oscar por la dramática partitura de *Doble vida* (1947), y el reconocimiento de la Academia a los logros técnicos de la filmación de *La ciudad desnuda* (1948), que se materializó en el reconocimiento al director de fotografía William Daniels y al montador Paul Weatherwax. En 1960 un experimentado grupo de personal de Universal ganó premios por su contribución a la lujosa producción del estudio *Espartaco:* el director de fotografía Russel Metty, el director artístico Alexander Golitzen con Eric Orbom, y los diseñadores de vestuario Valles y Bill Thomas.

Lo más cerca que una estrella contratada de Universal estuvo de ganar el Oscar fue en 1959 cuando Doris Day fue nominada por su actuación en *Confidencias de medianoche*. La joven Deanna Durbin recibió una estatuilla especial como estrella juvenil en 1938, y un puñado de actores y actrices ganaron premios por su trabajo en las películas de Universal durante las décadas de posguerra: Ronald Colman fue votado mejor actor por *Doble vida*; Josephine Hull y Dorothy Malone fueron las mejores actrices secundarias por *El invisible Harvey* y *Escrito en el viento*, respectivamente; Peter Ustinov fue mejor actor de reparto en *Espartaco*, y Gregory Peck ganó como mejor actor por *Matar a un ruiseñor*, que fue nominada a otros siete Oscar incluyendo mejor película, con más premios para el guionista Horton Foote y los directores artísticos Golitzen y Henry Bumstead.

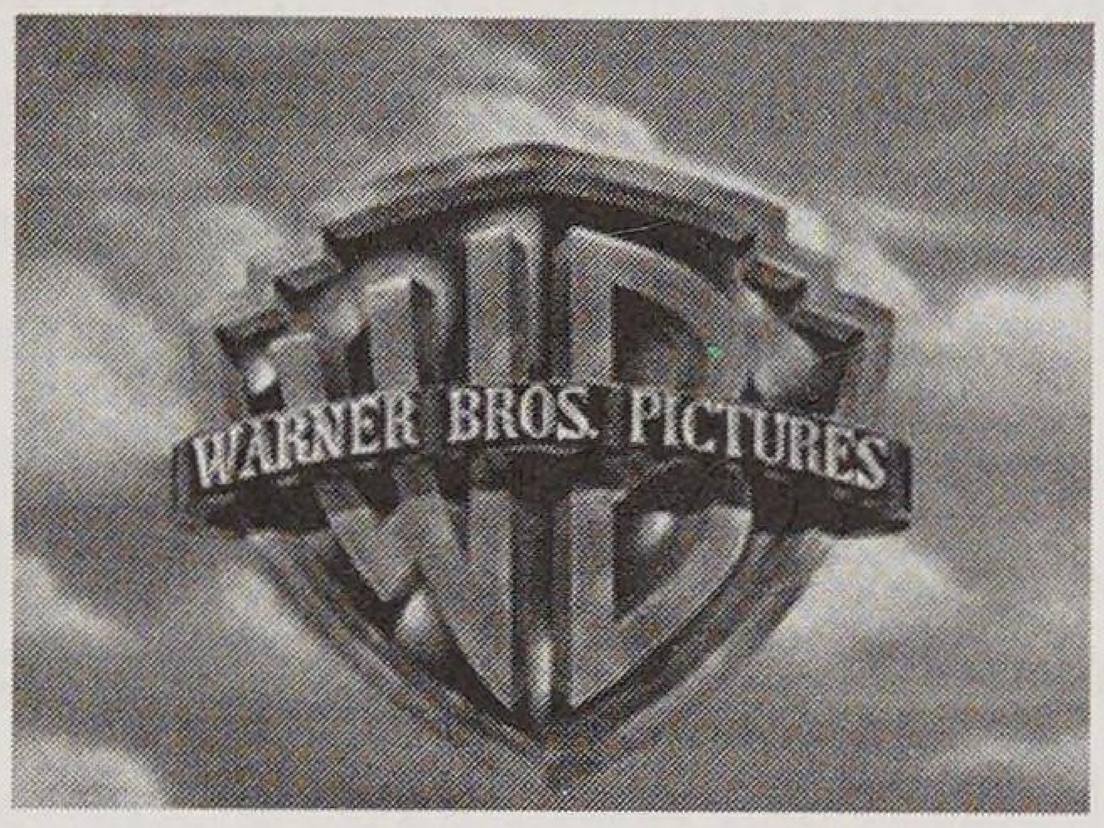
La mejorada posición de Universal a mediados de los sesenta se reflejó en las diversas producciones que ganaron múltiples nominaciones. Éstas incluyeron *Millie, una chica mo-*

Russell Crowe en *El gladiador*.

derna; dos entregas británicas de Hal B. Wallis, *Ana de los mil días* (1969) y *María, Reina de Escocia* (*Mary, Queen of Scots,* 1971), de Charles Jarrott; *Terremoto, Tiburón* y *Hinderburg* (*The Hinderburg*), de Robert Wise, obtuvieron reconocimiento por sus logros técnicos: el sonido, el montaje y los efectos especiales. El mejor año fue 1973, cuando *American Graffiti* obtuvo un número de nominaciones, incluyendo mejor película, y el premio mayor lo consiguió *El golpe*, con seis Oscar, para el director (George Roy Hill), el guionista (David S. Ward), el director artístico (Henry Bumstead), el montador (William Reynolds), el compositor (Marvin Hamlisch usando temas de Scott Joplin) y la diseñadora de vestuario (Edith Head). Este total fue igualado por otra película protagonizada por Robert Redford, *Memorias de África,* sólo doce años después. Una vez más, los premios fueron para el director (Sydney Pollack) y los técnicos, dejando fuera al elenco, pero continuando con la larga tradición de Universal de excelencia técnica. (Desde *El rey del jazz* hasta *Memorias de África* el estudio disfrutó de sus mayores éxitos en la categoría de dirección artística.)

Las estrellas no han sido completamente ignoradas en los años recientes. Sissy Spacek conquistó el premio de la Academia y de la crítica de Nueva York como mejor actriz, en 1980, por *Quiero ser libre,* de Michael Apted; y Mary Steenburgen obtuvo el Oscar a la mejor actriz de reparto por su actuación en *Melvin and Howard*, mientras que Jonathan Demme ganó el premio de la crítica de Nueva York por dirigir esa película. Universal compartió (a través de la distribución en Estados Unidos) el éxito de la producción de EMI *El cazador,* que fue la mayor ganadora del Oscar en 1978 y algo similar ocurrió con la producción de ITC *En el estanque dorado* (1981), que consiguió un Oscar sentimental para Henry Fonda (la primera vez en ser galardonado), otro para Katharine Hepburn y un Oscar al mejor guión, además de nominaciones para mejor película y mejor director. Más recientemente, Oliver Stone ganó el premio a la dirección por *Nacido el cuatro de julio,* en 1989, mientras que los honores máximos fueron para Al Pacino por su actuación en *Esencia de mujer* (*Scnet of a Woman*, 1992), de Martin Brest, para Julia Roberts por *Erin Brockovich* y para Russell Crowe por *El gladiador*, una coproducción de Universal con DreamWorks, y *Una mente maravillosa* (2001), coproducida por Imagine-DreamWorks-Universal. Estas dos últimas ganaron el premio a la mejor película, con Ron Howard como doble ganador por primera vez como director y coproductor (a través de su compañía Imagine), en una experiencia similar a la de Steven Spielberg como director y coproductor (a través de su compañía Amblin) de *La lista de Schindler* en 1993.

Warner Bros.



Incorporada en 1923, Warner Bros. comenzó a experimentar con el sonido en 1925, y dos años más tarde tuvo un gran éxito con *El cantor de jazz*. Warners luego se convirtió también en una fuerza importante en la exhibición de películas. Cuando golpeó la Depresión, Warners se vio forzada a vender sus activos y reducir costes; comenzó a especializarse en películas de gángsters, dramas, comedias y musicales baratos que le dieron al estudio su carácter personal en los treinta. Warners se recuperó notablemente en los cuarenta, con Jack Warner como jefe del estudio. En los cincuenta, intentó el 3-D, el Cinemascope y rentables programas para televisión. El estudio se fusionó con Seven Arts Productions en 1967 y luego fue comprado por Kinney National Corporation en 1969. Warner Bros. funcionó bien durante los setenta y los ochenta como rama dedicada a la producción cinematográfica de Warner Communications, un conglomerado multimedia que comprendía la actividad discográfica, la publicidad, la televisión y el vídeo. En 1989, Warners se fusionó con Time Inc. para formar un gigante de medios conocido como Time Warner Inc., que creció en tamaño tras la fusión, en el año 2000, de 250 mil millones de dólares con la compañía de internet AOL.

Durante los años de auge de la era de estudios, Warner Bros. tuvo una identidad popular y rivalizó con las más grandes compañías, MGM y Paramount. Fue el estudio que llevó las películas sonoras a Hollywood a finales de los veinte con *El cantor de jazz*, luego siguió especializándose en películas de gángsters y musicales de diálogos y acción en los treinta. Lo más fascinante de todo es la historia de cómo Warners rápidamente se transformó de ser uno de los muchos y laboriosos pequeños estudios de Hollywood a mediados de los veinte en uno de los gigantes de la industria.

Ciertamente, a los hermanos Warner les llevó bastante tiempo llegar a Hollywood. Individualmente habían viajado mucho e intentado distintos trabajos durante el cambio de siglo, desde vender jabón (Albert Warner) y arreglar zapatos (Harry) hasta vender helados (Sam),

mientras que Jack, el más joven, comenzó ganándose la vida como soprano infantil. Pero los cuatro volvieron a encontrarse en Youngstown, Ohio, alrededor de 1904, cuando Sam tuvo la idea de montar un *nickelodeon*. Él hizo de proyeccionista mientras que Harry y Albert se encargaban de las finanzas y de los ingresos de taquilla, mamá Rose tocaba el piano y el joven Jack cantaba entre una y otra proyección. Por un tiempo los hermanos se pusieron en marcha con un espectáculo itinerante, luego dirigieron un cine grande, el Cascade, en Newcastle, Pennsylvania, antes de diversificarse con la distribución. Obtuvieron exitosos inercambios en el oeste de Pennsylvania y en Norfolk, Virginia, pero cerraron alrededor de 1909-1910 a raíz de la recién organizada y poderosa Motion Pictures Patents Company. Luego intentaron producir unas pocas películas, pero con un éxito escaso, y pronto regresaron a la distribución, extendiendo sus actividades al lejano oeste por primera vez.

En un esfuerzo por aprovechar la popularidad de la temática bélica (y del sentimiento antigermánico) en 1917, los hermanos compraron los derechos de un libro de un ex embajador de Estados Unidos en Alemania para producir su primer largometraje importante, *My Four Years in Germany*, de William Nigh. Filmada en el estado de Nueva York y estrenada a comienzos de 1918, fue un gran éxito y fue un nuevo incentivo para que incrementaran la producción. Al año siguiente abrieron su primer y pequeño estudio en Hollywood, demostrando que pretendían producir películas regularmente.

Inicialmente, durante 1920-1922, sólo hicieron dos o tres largometrajes al año, pero 1923 marcó el verdadero comienzo de su nueva compañía, Warner Bros. Inc., con Harry como presidente, Albert como tesorero, y la responsabilidad de producción compartida entre Jack y Sam. La producción pronto se incrementó y el estudio estrenó 14 películas en 1923, incluyendo la primera de la serie del perro *Rin Tin Tin*.

Entre los muchos empleados nuevos contratados por la compañía en expansión en 1923 y 1924 había un número de jóvenes que pronto se desarrollaron como productores líderes. Darryl F. Zanuck, un adicto al trabajo y ambicioso guionista, comenzó suministrando historias para las películas de *Rin Tin Tin* así como muchos otros guiones bajo una serie de seudónimos. Se hizo un nombre como productor, luego como jefe de estudio y finalmente trabajó como jefe de producción de la compañía bajo el jefe de estudio Jack Warner. Hal Wallis fue empleado inicialmente como asistente en el Departamento de Publicidad, luego pasó a la producción. Quedó a cargo del estudio First National durante un tiempo cuando Warner absorbió la compañía en 1929, luego fue productor durante la era de Zanuck, antes de triunfar en como jefe de producción después de la renuncia de Zanuck en 1923. Cuando Warner Bros. contrató al director Ernst Lubitsch en 1923, tuvieron como bonificación la presencia de Henry Blanke, su asistente de dirección. Lubitsch completó cinco largometrajes para el estudio durante 1923-1926, incluyendo *Los peligros del flirt* (*The Marriage Circle*, 1924) y *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1925), pero cuando se marchó, Blanke se quedó como supervisor de producción y luego se convirtió en uno de los productores clave del estudio para películas de calidad durante más de veinticinco años.

Bajo la supervisión de Sam Warner y haciendo uso del estudio Vitagraph, adquirido en 1925, la compañía pronto comenzó a experimentar con la filmación sonora con la modesta intención de aportar a todas las películas de Warner unas bandas sonoras completas —particularmente útiles en los cines de los pueblos pequeños, donde se exhibían muchas de las películas del estudio— y en producir cortometrajes musicales de alta calidad. Sin embargo, la idea de realizar películas completamente habladas no fue inmediatamente vista como una

atracción especial. Según Jack, cuando Sam Warner le señaló a Harry, «pero no olvides que los actores también pueden hablar», la respuesta memorable no se hizo esperar: «¿Quién rayos quiere oir hablar a un actor?».

El ritmo de los acontecimientos durante estos años fue bastante sorprendente. Les había supuesto casi veinte años en el negocio del cine antes de que Warners estuviera en condiciones de establecer su compañía, pero ahora, sólo dos años después, se expandían rápidamente y daban los primeros pasos en la revolución total de la industria.

A comienzos de 1926 una nueva compañía, la Vitaphone Corporation, fue fundada en sociedad con Western Electric para explotar el procedimiento de Vitaphone de sonido en disco para la grabación sincronizada con el sonido de la filmación. Cuando el primer programa de Vitaphone se presentó en agosto de 1926, incluyó una serie de cortometrajes musicales producidos por Sam Warner, junto con el largometraje *Don Juan* protagonizado por John Barrymore y respaldado por una banda sonora completa y efectos de sonido. Este film, y las siguientes presentaciones de Vitaphone, se estrenaron en octubre de 1926 y febrero de 1927, y resultaron extremadamente exitosos.

El estudio continuó produciendo películas y cortometrajes de Vitaphone y construyó escenarios adicionales a prueba de sonido en Hollywood, donde se filmó *El cantor de jazz* en 1927. Cuando la película se estrenó en octubre causó sensación. El evento generalmente se considera como el comienzo de la era sonora, si bien la película no era completamente hablada. Originalmente fue pensada para incluir sólo un par de canciones sincronizadas, pero el impacto que causaron en el público los fragmentos de diálogo adicionales, algunos de ellos de la estrella, Al Jolson, dejaron claro que era esencial para Warners hacer más experimentos con el sonido. Pues a pesar de su tremendo éxito, *El cantor de jazz* fue sólo un paso importante en la transición a las películas completamente sonoras.

El notable logro de Warner Bros. durante estos años se vio ligeramente empañado por la súbita muerte de Sam Warner, que había jugado un papel tan importante en los auspiciosos comienzos de la compañía. A partir de entonces, el control de la compañía se dividió principalmente entre Harry, el presidente a cargo de la oficina en Nueva York, y Jack, a la cabeza del estudio en Hollywood. Este arreglo no fue muy distinto del que hizo otra compañía de gerencia familiar, Columbia, donde era Harry (Cohn) quien conducía el estudio y su hermano Jack el que se hacía cargo de los asuntos financieros y administrativos en Nueva York. Si bien ambas compañías comenzaron como empresas débiles a comienzos de los veinte, el espectacular crecimiento de Warners significó que se convirtiera prácticamente en una *major* de la noche a la mañana, mientras que Columbia logró el mismo resultado a lo largo de treinta años de crecimiento lento pero sostenido. (Ambas dinastías finalizaron en 1956 cuando los hermanos Warner vendieron sus acciones en la compañía, coincidiendo con la muerte de Jack Cohn en Columbia, mientras que Harry Warner murió en julio de 1958, muy pocos meses después de Harry Cohn.)

Tras el estreno de *El cantor de jazz*, el ritmo de los acontecimientos no disminuyó demasiado. En diciembre, el estudio estrenó su primer corto totalmente hablado, *My Wife's Gone Away*, mientras que una serie de largometrajes en parte hablados estaban listos en la producción. El director Bryan Foy, ya involucrado en la filmación de muchos cortometrajes de Vitaphone, convenció a Jack Warner para que le permitiera transformar *Luces de Nueva York* en un largo de una hora. Completada en un coste total de menos de 100.000 de dólares, y ruidosamente promocionada como «la primera película cien por ciento hablada», cuando se

estrenó en julio de 1928, demostró ser otra gran ganadora de dinero para el estudio. Dos meses más tarde, *El loco cantor*, de Lloyd Bacon, protagonizada por Al Jolson —la secuela en parte sonora de *El cantor de jazz*—, se registró como el mayor éxito hasta ese momento, y las ganancias de la compañía alcanzaron niveles máximos.

Expandiéndose rápidamente en todas las direcciones a la vez, Warners hizo su primera inversión importante en las salas de cine cuando compró el importante circuito Stanley en 1928 y obtuvo una parte sustancial de la compañía First National con su valioso estudio de 54 hectáreas y su terreno trasero, sus existencias, sus cines y su personal de producción. Warners continuó desarrollando un interés especial por los musicales, comprando algunas compañías líderes en música y publicidad que demostraron ser una fuente instantánea de números musicales y de canciones. (Más de cincuenta años después se descubrió un tesoro de canciones perdidas y de partituras inéditas de los viejos musicales de Broadway en el depósito de Warner Bros. en Nueva Jersey; un material que habría adquirido la compañía, y que luego guardó en un depósito y olvidó hasta comienzos de los ochenta.) El estudio también hizo un acuerdo especial con Herbert Kalmus, el jefe de la corporación Technicolor. El estudio planeaba invertir grandes sumas en la producción de largometrajes en Technicolor bicrómico, principalmente en musicales, comenzando con *Música, maestro* (*On With the Show!*), de Alan Crosland, y seguido por el gran éxito de

Al Jolson protagoniza *El cantor de jazz*.

Vampiresas de Broadway (*Gold Diggers of Broadway*), de Roy del Ruth, ambas estrenadas en 1929, convirtiéndose así en los pioneros de la filmación en color, del mismo modo que lo habían hecho con el sonido.

También en 1929 la compañía completó su compra de First National, y el enorme y bien equipado estudio en Burbank se convirtió en el principal estudio de Warners y el nuevo hogar de Warner Bros.-First National Pictures. Fundada en 1917 por un grupo de exhibidores líderes, el circuito de exhibición First National había logrado una buena dosis de éxitos al contratar a muchas estrellas importantes tales como Charlie Chaplin y Mary Pickford y contruyó su estudio de Burbank en 1922. Sin embargo, la compañía perdió a muchos de sus actores principales y parte de su cadena de cines, y así falló en sostenerse en la extremadamente competitiva industria del cine a mediados y finales de los veinte. Durante un breve período tras la fusión siguió habiendo listas separadas para las estrellas, directores y demás personal de Warner Bros. y First National, pero se fueron integrando gradualmente entre 1931 y 1933, cuando el nombre de «First National» perdió su significado particular.

Tras crecer y convertirse en una gigantesca compañía de integración vertical (productora-distribuidora-exhibidora) en muy pocos años, Warner Bros. apenas pudo disfrutar de su nueva posición antes de enfrentarse a las realidades de la Depresión, que golpeó a la industria a comienzos de los treinta, y tuvo que vérselas con los problemas que enfrentaban los demás estudios. La caída en sus ganancias, por ejemplo, fue tan rápida y espectacular como lo había sido su crecimiento anterior. Si bien la compañía tenía un déficit muy importante en 1931, resistió con obstinación siguiendo el mismo camino que Paramount, RKO y Fox, que tuvieron que reorganizarse para evitar declararse en bancarrota, y que vendieron algunas existencias y salas de cine y recortaron los gastos y otros costes. Por ejemplo, Warners tomó parte en el particular plan de toda la industria por el cual los estudios recortaron simultáneamente sus salarios durante un período de ocho semanas a comienzos de 1933, pero, así como Warners fue lento para restituirlos, Darryl F. Zanuck sintió que la situación era imposible. Renunció y, poco después, se unió a Joseph Schenck para formar 20th Century Pictures. Sin embargo, Zanuck ya había desempeñado un papel importante en el establecimiento del particular estilo de Warners y su nuevo grupo de importantes estrellas, y su influencia continuó sintiéndose después de su marcha.

Hal Wallis lo reemplazó como jefe de producción en los siguientes diez años, asistido por un grupo de productores asociados encabezado por Henry Blanke y Sam Bischoff, con Bryan Foy a cargo de las películas B. Durante este período la experiencia del estudio fue similar a la del resto de la industria, con una sostenida recuperación desde 1932 hasta 1937 y un incremento de las producciones costosas y de prestigio; luego, tras un breve bajón durante 1938 y 1939, se tomaron las medidas necesarias para sacar provecho del auge que se produjo en los cuarenta.

Hal Wallis renunció en 1944, aparentemente furioso por el hecho de que Jack Warner se había levantado para recibir el Oscar por *Casablanca,* que él, Wallis, había producido. (Steve Trilling, que era director de casting, fue designado como su reemplazo.) Si bien las ganancias estaban en niveles máximos, había muchos otros problemas, que empeoraron una vez finalizó la guerra. El estilo autocrático y paternalista de la dirección del estudio llevó a graves disputas en las relaciones laborales y a perjudiciales huelgas, mientras que también muchas grandes estrellas comenzaban a rebelarse. Sumado a ello, los términos del Decreto de Consentimiento del gobierno contra las prácticas monopolistas significó que la compañía

se viera forzada (junto con otros estudios) a deshacerse de su extremadamente rentable cadena de salas de cine a comienzos de los cincuenta.

El continuo declive de la industria del cine, especialmente durante la aparición de la televisión, significó que Warner Bros., junto con casi todas las otras compañías, se viera confrontada con problemas que no había experimentado anteriormente. El estudio tuvo un cierto éxito con el 3-D y el Cinemascope, pero le fue mejor con sus iniciales incursiones en la producción televisiva, abriendo una nueva área de filmación barata pero rentable que siguió explotando a partir de entonces. La compañía se benefició del hecho de ser una de las primeras *majors* que comenzó a filmar programas de televisión a mediados de los cincuenta. La decisión de aventurarse en la producción televisiva fue hecha por Jack Warner para poner a su yerno, William T. Orr, a cargo de las operaciones de televisión. El estudio aportó a la cadena ABC-TV tres distintas series de programas de una hora de duración, exhibidos en rotación con el amplio rótulo anzuelo de «Warner Bros. presenta» y derivadas de tres de las propiedades fílmicas de la compañía: *Casablanca, King's Row* y *Cheyenne.*

Orr y Warners desempeñaron así un importante papel en establecer el tipo de formato de serie televisiva que aún se reconoce en la actualidad: la cuidadosa construcción de los personajes puestos en situaciones dramáticas y en unos escenarios interesantes o exóticos semana tras semana. El éxito de su subsidiaria televisiva claramente contribuyó a la supervivencia de su trabajadora compañía asociada. Sumado a ello, Warners vendió los derechos de 850 de sus viejas películas y más de 1.000 cortometrajes por 21 millones de dólares y, en esa época —1956— los dos hermanos mayores, Harry y Albert Warner, decidieron retirarse. Vendieron sus acciones en la compañía a un grupo de inversión encabezado por Serge Seremenko y Charles Allen hijo. Jack Warner mantuvo sus acciones y se quedó como presidente, si bien su poder era entonces mucho más reducido.

En 1967 Warner Bros. fue comprada por la compañía Seven Arts Productions con sede en Canadá, dirigida por Eliot Hyman, quien compró las acciones de Jack Warner en la compañía. Pero la recientemente creada Warner Bros.-Seven Arts Inc. sólo mantuvo esta forma durante dos años, hasta que el bajón industrial de 1969 golpeó fuerte a la compañía. Fue entonces comprada por la neoyorquina Kinney National Service Inc., un gigantesco conglomerado dirigido por Steven J. Ross.

Con el estudio de cine (que retomó su nombre original de Warner Bros.) y las compañías discográficas (Atlantic y Warner/Reprise) como sus piedras fundamentales, Ross se decidió a convertir la corporación en un gigante del entretenimiento y los medios, Warner Communications Inc., que él adoptó en 1971. Adquirió editoriales como National Periodical Publications y la compañía Panavision (conocida por sus cámaras, lentes y otros equipos fílmicos), y dejó de lado un número de subsidiarias no mediáticas, mientras que otras fueron separadas como firma independiente, National Kinney Corporation. Lo más importante es que Ross había adquirido los servicios de Ted Ashley, que fue puesto a cargo de Warner Bros. (Él fue uno de los agentes de talentos que llegó al poder en Hollywood por esa época.) Ashley logró sacar a flote la compañía a principios de los setenta con una serie de películas cada vez más costosas a lo largo de la década, junto con unos pocos éxitos como *Todos los hombres del presidente* (1976), de Alan J. Pakula.

A finales de los setenta la corporación expandió su inversión en la televisión de pago y en el vídeo. También experimentó una extraordinaria fase con su compañía de videojuegos Atari, que hizo ingresar espectaculares ganancias durante 1980 y 1981 y registró pérdidas igualmen-

Cronología del estudio

1918 Los cuatro hermanos Warner tienen su primer éxito cinematográfico con *My Four Years in Germany.*

1919 Los hermanos se mudan a la Costa Oeste y abren su primer y pequeño estudio en Hollywood, en Sunset Boulevard.

1923 Se crea Warner Bros. Pictures Inc.

1925 Compra del estudio de la compañía Vitagraph y sus acciones, y primeros experimentos con la filmación sonora.

1926 Vitaphone Corporation es creada como subsidiaria para realizar películas sonoras en sociedad con Western Electric. Exitosa presentación de *Don Juan* con una banda de sonido y efectos sonoros junto con una programación de cortometrajes de Vitaphone.

1927 Estreno de su primera y tremendamente popular película sonora *El cantor de jazz*, que marca el comienzo de la era sonora.
Muerte de Sam Warner.

1928 Compra de Stanley Corporation of America, una de las más grandes cadenas de cines en EE. UU., a la que siguió la compra de un tercio de intereses en First National.

1929 La compra de la gigantesca compañía First National, incluyendo salas de cine, acciones, estrellas y personal de producción, es completada y sus estudios en Burbank se convierten en el nuevo hogar de Warner Bros. Pictures.
Las ganancias alcanzan un nivel récord de 14,5 millones de dólares.

1932 El impacto de la Depresión produce un registro de pérdidas por 14,1 millones de dólares.

1933 Darryl F. Zanuck renuncia tras casi cuatro años como jefe de producción bajo el jefe de estudio Jack Warner y es reemplazado por Hal Wallis.

1937 Oscar a la mejor película del año para *Life of Emile Zola,* protagonizada por Paul Muni y Joseph Schildkraut.

1943 *Casablanca* gana el segundo Oscar del estudio a la mejor película.

1944 Tras diez años como jefe de producción Hal Wallis renuncia para convertirse en productor independiente.

1951 Divorcio de las salas de cine y las productoras y distribuidoras, de acuerdo con el Decreto de Consentimiento del gobierno.

1955 Primeras exitosas incursiones en la producción televisiva.

1956 Harry y Albert Warner venden sus participaciones, pero Jack Warner se queda, aunque con capacidad de mando reducida.

1958 Se registran por primera vez desde 1934 pérdidas anuales.

1964 Tercer Oscar a la mejor película (más otros siete) por *My Fair Lady*, producida por Jack Warner.

1967 Fusión entre Warner Bros. y Seven Arts Productions. Jack Warner vende su participación.

1969 Compra por parte de Kinney National Service Corporation, encabezada por Steven J. Ross y Ted Ahsley, designado como director de la compañía cinematográfica.

1971 El nuevo nombre de la corporación es Warner Communications Inc. Sin embargo, las subsidiarias de cine, televisión y discos vuelven al nombre original de Warner Bros.

1973 Estreno del éxito más espectacular de la década, *El exorcista.*

1978 Primera de las exitosas películas de *Superman.*

1980 Robert A. Daly reemplaza a Ted Ahsley en Warner Bros. como presidente y director ejecutivo, con Terry Semel designado como nuevo presidente y jefe de operaciones.

1983 La compañía sobrevive con éxito a la crisis financiera resultado de las enormes pérdidas experimentadas por la subsidiaria de videojuegos Atari, que había contribuido con unas ganancias igualmente espectaculares en 1981 y 1982. La compañía se deshace de Atari y otros activos, y se concentra en el cine y la televisión junto con la discográfica y la publicación de libros.

→

1984	La recuperación de la compañía es impulsada por *Gremlins*, el mayor éxito de Warners a comienzos de los ochenta, dirigida por Joe Dante y producida por Steven Spielberg.
1989	Time Inc. paga 14 mil millones de dólares en efectivo por su compra y fusión con Warner Communications. El nuevo gigante de los medios es ahora conocido como Time Warner Inc., con Steven J. Ross como presidente y director ejecutivo, N. J. Nicholas, de Time Inc., como director ejecutivo conjunto y Gerald Levin como jefe de operaciones.
1990	Las operaciones de cine, televisión y vídeo del estudio se reúnen en la rebautizada Time Warner Entertainment. La acuciante necesidad de capital es resuelta vendiendo acciones de la nueva compañía a dos corporaciones japonesas por mil millones.
1991	N. J. Nicholas es expulsado de la compañía y Levin ocupa su puesto. Amerca OnLine (AOL) sale a bolsa. Steve Ross muere hacia fin de año. *Sin perdón* gana el Oscar a la mejor película y al mejor director, Clint Eastwood, que también es el protagonista.
1992	Levin asume como nuevo presidente del consejo y director ejecutivo a comienzos del año.
1993	Terry Semel es designado vicepresidente y director ejecutivo (junto con Daly) de Warner Bros. Filmd Entertainment. Richard Parsons es contratado como nuevo presidente de Time Warner. Steve Case se convierte en el nuevo director ejecutivo de AOL.
1994	Time Warner paga 7,2 mil millones de dólares por la compra de Turner Broadcasting Systems, que incluye CNN y dos productoras cinematográficas, Castle Rock y New Line, compradas por Turner en 1993 por 667 millones de dólares en efectivo y acciones. Ted Turner es designado vicepresidente del consejo.
1999	Bob Daly y Terry Semel renuncian tras casi veinte años conduciendo el estudio de filmación. Barry Meyer es promovido a presidente y director ejecutivo.
2000	A comienzos de año, AOL, dirigida por Steve Case, compra Time Warner por 166 mil millones de dólares en acciones. Case permanece como presidente del nuevo conglomerado, con Gerald Levin como director ejecutivo, Richard Parsons y Robert Pittman como directores conjuntos de operaciones y Ted Turner como vicepresidente.
2001	El estudio de cine funciona bien, impulsado por los éxitos de taquilla de *Ocean's Eleven* y sobre todo por la primera entrega de la nueva serie de *Harry Potter*, basada en las novelas de J. K. Rowling. Pero la compañía asociada recibe un golpe fuerte del colapso de la burbuja de internet, la caída de ingresos por publicidad y la recesión económica general, lo que conduce a la renuncia de Gerald Levin, el jefe de Time Warner que desempeñó un papel vital en el acuerdo con AOL, hacia el final del año.
2002	Levin es reemplazado por Richard Parson como director ejecutivo. La compañía registra un récord de devaluación de 54,2 mil millones de dólares, una de las pérdidas más grandes en la historia de las corporaciones de EE. UU., reflejando la caída del valor de la compañía. El director ejecutivo Robert Pitman renuncia. El estudio vuelve a tener un éxito rotundo con la segunda entrega de Harry Potter.
2003	A comienzos del año, Steve Case anuncia su retiro como presidente, y Ted Turner, el mayor accionista de la compañía, renuncia a su posición de director ejecutivo y vicepresidente. Luego reduce sus vínculos con la compañía vendiendo 60 millones en acciones, más de la mitad de su participación, con pérdidas sustanciales. *Matrix Reloaded,* la primera de las dos secuelas filmadas en sucesión por los hermanos Wachowski, es un enorme éxito, mientras que *Matrix Revolutions* se estrena más tarde ese mismo año.

te espectaculares, del orden de miles de millones de dólares, en 1983. Durante un tiempo esto amenazó el futuro de la corporación (y de la compañía de cine). Warners reflotó al tener el mayor valor de mercado que cualquier otro estudio (18%) en 1985, con una serie de éxitos que incluyeron *El color púrpura*, de Steven Spielberg. Si bien los resultados fueron en general muy diversos a finales de los ochenta, 1989 demostró ser un año memorable en la historia del

estudio y nuevamente encabezó la taquilla con superéxitos como *Batman*, de Tim Burton, y *Arma letal* (*Lethal Weapon*), de Richard Donner, la coproducción ganadora del Oscar *Paseando a Miss Daisy*, de Bruce Beresford, y se involucró en una megafusión con Time Inc. que dio vida a una de las compañías más grandes del mundo en espectáculos y comunicaciones. (El intercambio original de acciones se vio perturbado por una oferta rival a Time de Paramount y terminó con Time forzada a hacer una compra «amistosa» pero extremadamente cara de 14 mil millones de dólares del grupo Warners.)

A pesar de que se suponía que Time era el socio dominante, parece que los directores de la compañía fueron negligentes y bastante ineptos en los negocios, y se llevaron la peor parte del acuerdo. La cabeza de alto vuelo de Warner, Steve Ross, se benefició financieramente y surgió como el jefe del nuevo conglomerado. El estudio de cine continuó funcionando bien a comienzos de los noventa, mientras que la compañía asociada luchaba para obtener ganancias —viéndoselas con el enorme peso de la deuda que resultó de la fusión— y la debilidad en el precio de sus acciones reflejó el hecho de que los acreedores y los accionistas seguían descontentos con los términos del trato.

N. J. Nicholas, el ex jefe de Time y director ejecutivo, fue obligado a renunciar en 1992. Gerald Levin fue ascendido y se hizo cargo de la compañía mientras que Steve Ross estaba de baja por enfermedad. El año demostró ser bueno para el estudio cinematográfico gracias a dos secuelas, *Batman vuelve* (*Batman Returns*), de Tim Burton, y *Arma mortal 3* (*Lethal Weapon 3*), de Richard Donner, junto con *El guardaespaldas* (*The Bodyguard*), de Mick Jackson, protagonizada por Kevin Costner, y *Sin perdón*, el western de Clint Eastwood que ganó el Oscar a la mejor película y al mejor director.

Tras la muerte de Steve Ross, Levin fue designado nuevo presidente y director ejecutivo en 1993. En un aparente intento por distanciarse de los chanchullos de Ross y reducir aún más las deudas de la compañía, negoció un trato con el gigante de la televisión y el entretenimiento US West para vender una participación en las operaciones de televisión y entretenimiento de la compañía por 2,5 mil millones de dólares. Aparentemente, Levin también consideró vender una participación de la compañía en el Turner Broadcasting System, pero cambió de idea en 1995, poco después de que Disney, el estudio rival, anunciara la compra de la cadena Capital Cities/ABC en un acuerdo de 19 mil millones de dólares. La compra de TimeWarner a Turner por 7,2 mil millones de dólares fue un acuerdo de Levin, sugiriendo que ahora se comportaba como Ross frente a él y que incluso lo superaría como negociador de acuerdos para el final de la década.

Como escribió Connie Bruck en *The New Yorker* en febrero de 1996:

> Para Levin, aparentemente, el concepto era todopoderoso... la unión de Time Warner y Turner era tentadora en abstracto: un feliz realce tanto de contenido como de distribución, del cual ambas compañías se beneficiarían... El punto, no obstante, era si Time Warner, en su débil estado financiero, podría realizar una adquisición adecuada...

Uno podría preguntarse si Levin, incapaz de sacar beneficios sustanciales de la fusión de Time con Warner, con sus diferentes filosofías, estaría en condiciones de dirigir con eficacia una entidad que era aún más grande.

Visto desde la actualidad, desde luego, este acuerdo tiene un interés añadido, pues anticipa claramente la mayor fusión de todas. Menos de cuatro años más tarde, a comienzos de

2000, Levin estaba preparado para anunciar un mega acuerdo que fue mucho más allá de lo que Ross hubiera podido soñar, una fusión de 250 mil millones de dólares entre AOL (America OnLine), el proveedor de servicios de internet en ese momento (sobre)valorado en 165 mil millones de dólares, y Time Warner, valorada en 85 mil millones de dólares. Pero esto ocurrió en un momento de auge de las punto com, y cuando el acuerdo fue oficialmente aprobado por el ente regulador del gobierno de Estados Unidos, la Federal Trade Commission (FTC), hacia finales de ese año, el precio de las acciones de AOL había caído tanto que la compra sólo se valoró en alrededor de 109 mil millones de dólares. Y ya se hacían muchas preguntas acerca de si la sociedad entre los viejos medios y las nuevas tecnologías podría producir realmente la sinergia altamente rentable y la «fertilización cruzada» que por entonces estaba de moda. Pero esto no sólo no sucedió, sino que en 2001 quedó claro que las muy diversificadas fuentes de ingreso de la compañía —internet, televisión de pago y películas— no la protegerían de la desaceleración de la economía y de la fuerte caída de los ingresos por publicidad.

Mientras que el precio de las acciones del nuevo conglomerado seguía cayendo, fue visible que la compañía tendría que resignarse a una devaluación sustancial para mantenerse al nivel de las nuevas reglas contables, de la masiva cifra de 54 mil millones de dólares en el primer trimestre de 2002, a otros 45,5 mil millones en el último cuarto, relacionado con el verdadero valor de la compañía y reconociendo que el acuerdo de fusión había sido extremadamente sobrevalorado. (Una caída masiva del 75% en el valor de la compañía significó que la parte de Ted Turner, por ejemplo, descendía de los ocho mil millones a unos dos mil millones.)

No sorprende que Gerald Levin anunciara su retiro hacia finales de 2001 y seis meses más tarde lo siguiera Robert Pittman, después de que Richard Parsons fuera designado nuevo jefe del conglomerado. Steve Case continuó en su puesto de presidente a lo largo de 2002, a pesar de las presiones para renunciar como último ejecutivo sobreviviente de AOL responsable por el acuerdo de fusión. Pero Case también anunció su retiro en 2003, mientras que Ted Turner también renunció a su puesto como vicepresidente. Y mientras que AOL era inicialmente el socio dominante, fueron principalmente los ejecutivos de Time Warner quienes ahora estaban al volante.

En un intento por resolver los problemas de la compañía, con ganancias menores a lo esperado y a pesar de la continua investigación del SEC respecto de algunas prácticas contables irregulares en el pasado, probablemente estaban en lo correcto al sentir que el negocio tenía los peores problemas tras de sí. Pero con el peso de una deuda sustancial pendiendo sobre la compañía, una prioridad obvia fue vender activos no nucleares tales como los negocios de libros, para demostrar su compromiso con la reducción de la deuda (fielmente estimada muy por encima de los 25 mil millones de dólares.)

A pesar de las dificultades experimentadas por la compañía asociada, el estudio de cine continuó prosperando a lo largo del reciente período, desarrollando aún más las estrategias de franquicias que tan bien le sirvieron a comienzos de los noventa con las películas de *Batman* y *Arma mortal* en particular. (Se estima que tan sólo la franquicia de *Batman* generó unos dos mil millones de dólares en ingresos para el estudio, dividida como sigue: ingresos por la película, 34%; vídeo casero, 29%; marketing, 19%; televisión local, 10%; y televisión extranjera, 8%.)

Los últimos films con una o más secuelas en camino son *Matrix* (*The Matrix*, 1999), de los hermanos Wachowski, *Scooby Doo* (2002), de Raja Gosnell, y la serie de Harry Potter, si bien

Elijah Wood como Frodo en *El señor de los anillos.*

esta última, basada en las novelas de la autora británica J. K. Rowling, no carece de problemas. Si bien las dos primeras películas fueron enormemente exitosas, estrenadas con un año de diferencia entre 2001 y 2002, los jóvenes protagonistas (Daniel Radcliffe, Emma Watson y Rupert Grint) han crecido. Se tomaron un recreo para filmar la tercera parte, *Harry Potter y el prisionero de Azkabán* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*), de Alfonso Cuarón, que se estrenó en 2004, mientras que la adaptación de la extensa cuarta parte del libro, de 700 páginas, fue estrenada un año después.

Finalmente, es necesario señalar cómo el estudio se beneficia de su conexión con New Line, la compañía productora independiente que heredó de Ted Turner en 1995. New Line ha estado presente en algunas películas no comerciales como *Crash*, de David Cronenberg, y *Boogie Nights*, de Paul Thomas Anderson, en 1997, *La cortina de humo* (*Wag the Dog*, 1998), de Berry Levinson, y *Magnolia* (1999), de Anderson; mientras que también desarrolló algunas de las franquicias más lucrativas con *Austin Powers* (*Austin Powers, International Man of Mystery*, 1997), de Jay Roach, y *Hora punta* (*Rush Hour,* 1998), de Brett Ratner, hasta la espectacularmente exitosa trilogía de *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*), de Peter Jackson.

Los estrenos

Warner Bros. produjo una amplia variedad de películas en general poco sobresalientes a comienzos y mediados de los veinte. Muy recordadas son la serie de acción de *Rin Tin Tin*, las películas de época de John Barrymore y las sofisticadas comedias conyugales del director Ernst Lubitsch. Tras el éxito de *El cantor de jazz* y *El loco cantor*, sin embargo, el estudio produjo cantidades de musicalessin sustancia, algunos de ellos filmados en el primitivo procedimiento de Technicolor bicrómico. Sumado a muchas películas de First National también distribuidas por Warners, el total alcanzó un nivel máximo en 1929 y 1930, pero declinó rápidamente en los años posteriores. El estudio en cambio se volvió hacia las películas de crímenes y temas de drama social «arrancados de los titulares de hoy», junto con comedias vertiginosas y más musicales. Recuperándose de la Depresión a finales de los treinta, Warners comenzó a producir unas pocas películas de época lujosas en blanco y negro todos los años: *El capitán Blood* (*Captain Blood*), de Michael Curtiz, *La tragedia de Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*), de Willaim Dieterle, y ocasionalmente en Technicolor, como *Robin de los bosques*. Veloz para responder a la amenaza de la guerra, la compañía hizo muchos films de temática bélica, a partir de 1938, y en los años de la posguerra se dedicó al *film noir*. Warners finalmente incrementó su producción de películas en color a comienzos de los cincuenta y se aventuró brevemente en el 3-D y el Cinemascope con éxitos como *Los crímenes del Museo de Cera* y la nueva versión musical de *Ha nacido una estrella*.

Carente de estrellas o directores importantes, Warner Bros. comenzó produciendo un sólido y poco imaginativo montón de películas en 1923, incluyendo dramas, comedias y películas de acción. El director Ernst Lubitsch introdujo un tipo de comedia más sofisticada en 1924, mientras que «el mejor amigo del hombre», *Rin Tin Tin*, surgió como la mayor estrella descubierta por la compañía, y sus películas de acción y aventuras (así como los westerns) se convirtieron en una parte vital del estilo de Warner Bros. a lo largo de los años veinte. La gran estrella John Barrymore fue contratada y apareció en un memorable grupo de películas de acción o de época a partir de *El árbitro de la moda* (1924), de Harry Beaumont, y *La fiera del mar* (*The Sea Beast*), una versión de *Moby Dick* filmada en 1925 por Millard Webb.

Durante los años posteriores el estudio continuó produciendo principalmente material ligero: romances, comedias remanidas con coristas o *flappers*, y un conjunto de dramas sociales, thrillers y películas de crimen. Si bien la calidad mejoró cuando Warners estuvo en condiciones de pagar a mejores estrellas y directores, el talento continuó esparcido vanamente mientras la compañía se extendía en diversas direcciones al mismo tiempo. El número de estrenos de largometrajes se elevó rápidamente de 14 en 1923 a 43 en 1927, y cuando se pasó al sonido en 1928 causó una caída en los números; el huevo se llenó con las primeras películas de First National distribuidas por Warner Bros. Había también más adaptaciones de obras teatrales, aunque el estudio ya había producido muchas de ellas en la era del cine mudo. El desarrollo más importante fue el nuevo auge en la producción de musicales. Tras haber tenido sus mayores éxitos sonoros con *El cantor de jazz*, seguida por *Luces de Nueva York* y *El loco cantor*, ambas de 1928, Warners se apresuró para producir musicales en gran cantidad, pocos de ellos filmados con el nuevo proceso de Technicolor bicrómico, impulsando así el número de estrenos a niveles máximos en 1929 y 1930. Con la producción comple-

ta de Warner Bros. y First National añadida al total, alcanzaron un promedio de 80 películas al año. Era un nivel que, claramente, no podía sostenerse durante mucho tiempo. Ciertamente, el recorte en 1931 reflejó la drástica reducción en el número de musicales, y en otros largometrajes que incorporaban canciones, que habían saturado el mercado y sólo representaban una proporción del total.

Un gran bajón tuvo lugar en el estudio durante esa época. El declive en las ganancias y en el número de largometrajes coincidió con un cambio mayúsculo en las estrellas. Muchas de las estrellas del mudo, incluyendo algunas heredadas de First National, se marcharon o se retiraron, mientras que un importante grupo de recién llegados, muchos de ellos contratados del teatro, ayudaron a dar a las películas de Warner Bros. una nueva imagen y el que luego se convirtió en su estilo característico.

Muchos factores contribuyeron a la nueva Warners: hubo un interés genuino en las realidades de la vida durante la Depresión (lo cual reflejaba la preocupación de Harry Warner en particular, que era un ferviente fanático de Franklin Roosevelt); se contrató a una nueva estirpe de estrellas más bien recias, tanto masculinas como femeninas, y a directores expertos en los diálogos y la acción rápida; y prevaleció el deseo del jefe de producción Darryl F. Zanuck de aprovechar las nuevas adquisiciones, al igual que su criterio sobre lo que debía ser una buena película, más que las adaptaciones de novelas u obras populares. Sumado a ello, la inclinación que había demostrado anteriormente el estudio por la vida en la ciudad

Un número típicamente exuberante de Busby Berkeley en *Vampiresas 1933*.

y los escenarios urbanos tomaron especial significado en los treinta. Las películas desplegaban un nuevo interés por los gángsters, el crimen y los dramas sociales típicos, las películas sobre periódicos y temas relacionados con los deportes, sobre todo el boxeo y sus lazos con el mundo criminal y los apostadores, aunque también el fútbol y el béisbol. Éstos fueron contrarrestados por numerosas comedias vertiginosas y por unos musicales gloriosamente coreografiados por Busby Berkeley.

Al desarrollar un carácter propio muy personal, tanto dentro como fuera de la pantalla, el estudio, que siempre era consciente de su economía, siguió su propio camino. Las presiones económicas lo forzaron a concentrarse en recortar gastos e incluso a ignorar la distinción generalmente hecha entre películas de serie A y B.

Según Casey Robinson, una de las ventajas de ser un guionista en Warners era que una gran proporción de la contribución de los escritores aparecía en la pantalla, pues Jack Warner era demasiado tacaño como para gastar dinero adicional en reescrituras.

Así, Warners llegó a identificarse con un particular tipo de película impactante en blanco y negro, que yuxtaponía las categorías A y B. Esto hace más fácil generalizar el estilo característico de Warner Bros., que se ofrecía a un perfil social más amplio que, por ejemplo, las películas rutilantes orientadas a la clase media de MGM y Paramount.

En este aspecto es revelador observar el período de exhibición de las películas más importantes de Warners a comienzos de los treinta. Mientras que las películas de serie B en general duraban alrededor de 75 minutos, para encajar fácilmente en un programa de dos películas, Warners producía numerosas películas de una duración casi idéntica, pero con sus estrellas más importantes. Una breve lista, por ejemplo, podría incluir los films protagonizados por George Arliss *Alexander Hamilton* (1931) y *Voltaire* (1933), ambas de John G. Adolfi; a John Barrymore en *La fiera del mar* (*Moby Dick*, 1930), de Lloyd Bacon; un grupo de thrillers protagonizados por Barbara Stanwyck, a partir de *Enfermeras de noche* (*Night Nurse*, 1931); Edward G. Robinson como *El hacha justiciera* (*The Hatchet Man*, 1932), ambas de William A. Wellman; Bette Davis en *Fog Over Frisco*, de William Dieterle; y Paul Muni en *Qué hay, Nelli* (*Hi, Nellie*), ambas de 1934, de Mervyn LeRoy; y, desde luego, a James Cagney, moviéndose con facilidad desde el papel de un estafador a un conductor de taxi o de tractor en películas como *Gente viva* (*Blonde Crazy*), con Joan Blondell, y *Taxi!*, ambas de 1931 y de Roy del Ruth, y *Duro y a la cabeza* (*The St. Louis Kid*, 1934), de Ray Enright. Todas se filmaban en la parte trasera del estudio, utilizando una gran variedad de escenografías fijas, y a un coste inferior a los 500.000 dólares cada película.

Como lo señaló Nick Roddick en su libro *A New Deal in Entertainment*, es posible trazar un sutil cambio en el tono desde el sombrío pesimismo de principios de los treinta, mejor ejemplificado por *Soy un fugitivo* (1932), hasta un optimismo general y la afirmación del individualismo combinados con temas sociales en las biografías de Paul Muni sobre el gran científico Louis Pasteur, el eminente escritor Emile Zola y el líder mexicano Juárez, o dando un sabor más romántico en las películas de Errol Flynn tales como *El capitán Blood* y *Robin de los bosques*. Para citar a Roddick: «La recuperación de la confianza también se vio reflejada en una marea de películas acerca de una variedad de instituciones en las que los individuos americanos servían a la comunidad. En *Aquí viene la armada* (*Here Comes the Navy*, 1934), *Diablos del aire* (*Devil Dogs of the Air*, 1935), ambas de Lloyd Bacon, *Code of the Secret Service* (1939), de Noel Smith, *The Fighting 69th* (1940), de William Keighley, y *Dive Bomber* (1941), de Michael Curtiz, los conflictos entre el individualismo vital y el servicio al país quedaron ejemplificados

en los decorados militares, mientras que *Brother Rat* (1938), de William Keighley, y *Brother Rat and a Baby* (1940), de Ray Enright, completaron un ciclo de películas de colegio que trataban temas similares entre sí. Y *Águilas heroicas* (*Ceiling Zero*), de Howard Hawks, y *China Clipper*, de Ray Enright, ambas de 1936, son las más típicas de las películas de vuelo que afianzaron la confianza en la tecnología estadounidense, su saber y su innovador espíritu de aventura».

Hay un marcado contraste entre los comienzos de los treinta y los años posteriores, cuando la compañía se recuperó de la Depresión y se propuso mantener su posición como uno de los pocos estudios principales. Esto significó un cambio drástico en la política de restaurar la distinción estándar entre películas A y B, en términos de tiempo de duración y de presupuestos, y con un selecto grupo de películas con unos presupuestos de alrededor del millón. El año 1935 fue el punto de inflexión en este aspecto; Warner Bros. registró nuevamente algunas ganancias (no lo hacía desde 1930) y se estrenaron películas tan importantes como *El sueño de una noche de verano* y *Oil for the Lamps of China*, así como *El capitán Blood,* protagonizada por las valiosas estrellas nuevas Errol Flynn y Olivia de Havilland. Además, *La tragedia de Louis Pasteur* se completó y comenzó la filmación de *El caballero Adverse*, de Mervyn LeRoy.

Durante los años que siguieron algunas de las estrellas principales de Warner alcanzaron la cima. A todas se les asigno alguna película de época y otras películas dentro de los, de algún modo, parámetros de «lujo» de Warner, incluyendo unas pocas producciones en Technicolor. Así, Paul Muni hizo *Juárez* (1939), de William Dieterle, y Cagney protagonizó *Yanqui Dandy* (*Yankee Doodle Dandy,* 1942), de Michael Curtiz; Errol Flynn apareció en *La carga de la brigada ligera* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936) y *El halcón del mar* (*The Sea Hawk,* 1940), entre otras; Bette Davis fue la estrella de *Jezabel* (1938) y *El cielo y tú* (*All This and Heaven Too,* 1940), de Anatole Litvak, y apareció con Flynn en *The private Lives of Elizabeth and Essex* (1939), de Michael Curtiz.

Fue de especial interés para el estudio la actitud frente a la amenaza de la guerra a finales de los treinta y la guerra misma en los cuarenta. Enfatizando la pericia militar con muchas películas de servicio como *Wings of the Navy* (1938), de Lloyd Bacon, protagonizada por George Brent, y *Espionage Agent* (1939), de Lloyd Bacon, un thriller que se oponía a la política aislacionista de Estados Unidos, con Joel McCrea, el estudio también puso a Flynn en la remake de calidad de *The Dawn Patrol* (1938), de Edmund Goulding. Pero la más explosiva de todas fue el estreno a comienzos de 1939 de una exposición bastante ajustada y atrapante de una posible alianza pro nazi entre Alemania y Estados Unidos y la amenaza mundial del nazismo titulada *Confessions of a Nazy Spy*, de Anatole Litvak, con Edward G. Robinson. Una película adscrita a la auténtica tradición de dramas potentes de Warner Bros., empezó a producirse a finales de 1938. A ella siguieron numerosas películas relacionadas con la guerra, incluyendo *The Fighting 69th* (1940), de William Keighley, y *Captains of the Clouds* (1942), de Michael Curtiz, protagonizada por James Cagney; el gran éxito *El sargento York* (1941), con Gary Cooper; *Through the Pacific* (1942), de John Huston; *Casablanca* y *Action in the North Atlantic*, esta última de Lloyd Bacon, y ambas del año 1943 y con Humphrey Bogart; mientras que John Garfield interpretó *Air Force* (1943), de Howard Hawks, y *Pride of the Marines* (1945), de Delmer Daves; y las películas bélicas de Erroll Flynn incluyeron *Objetivo: Birmania* (*Objective: Burma,* 1945), dirigida por Raoul Walsh. Ciertamente, Warner superó a los otros estudios en este terreno, destacándose por la facilidad y la rapidez con que hacía pasar a sus estrellas masculinas de los thrillers y las películas de acción a las películas bélicas de todo tipo.

Al mismo tiempo, el estudio había recortado su producción. Si bien el total de largometrajes se mantuvo notablemente estable a lo largo de los treinta, con algo más de 50 títulos al año, hubo una baja a comienzos de los cuarenta cuando la compañía prácticamente dejó de producir películas de serie B. De hecho, estas sólo habían aparecido por pocos años bajo la supervisión del productor Bryan Foy, hijo del famoso actor de vodevil Eddie Foy. Bryan estuvo a cargo de la producción de unas 26 películas baratas al año desde 1936 que inevitablemente incluían una algunos thrillers. Las series de Torchy Blane protagonizadas por Glenda Farrell con Barton MacLane, y una variante juvenil, las películas de Nancy Drew, tenían a Bonita Granville como estrella, mientras que Ronald Reagan fue puesto como agente secreto en una gran cantidad de películas con trasfondo aéreo incluyendo títulos como *Code of the Secret Service* (1939), de Noel Smith, y *Murder in the Air* (1940), de Lewis Seiler. Sumado a ello, Dick Foran interpretó una docena de westerns B, la primera incursión del estudio en este área desde los días de *Rin Tin Tin*, y una efímera serie protagonizada por John Wayne en 1932 y 1933. Finalmente, hubo muchos dramas y comedias baratas, y remakes de viejas películas de Warner, así como películas juveniles y de deportes para redondear la producción B.

En 1943, y hasta 1948, el estudio estrenaba sólo 20 largometrajes al año, y si bien hubo una ligera recuperación en los cincuenta, el total seguía siendo sólo la mitad de lo que había sido en los treinta. Lenta para hacer el cambio a la filmación en color, la compañía continuó teniendo sus mayores éxitos en blanco y negro y realizó una contribución importante para el desarrollo del *film noir* en los cuarenta. Esto era en realidad una variación del tipo de thrillers de bajo presupuesto que el estudio había producido durante muchos años. Humphrey Bogart, en particular, surgió como la estrella principal del *film noir* en toda la década, a partir de *El último refugio* (*High Sierra*, 1940), de Raoul Waslh, y *El halcón maltés* (1941), y formó pareja con Lauren Bacall (dentro y fuera de la pantalla) en un memorable grupo de películas que comenzó con *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*, 1944), de Howard Hawks; la recién llegada Joan Crawford encajó bien en Warner Bros. con *Alma en suplicio* (1945), de Michael Curtiz, y *Amor que mata* (*Possessed*, 1947), de Curtis Bernardt, y Cagney ofreció una última gran actuación como el psicótico gángster perdedor en *Al rojo vivo* (*White Heat*, 1949), de Raoul Walsh. Hubo muchos dramas destacados en blanco y negro que iban desde *Kings Row* (1942), de Sam Wood, protagonizado por Ronald Reagan, hasta *Humoresque* (1946), de Jean Negulesco, que reunió a Crawford con John Garfield, y *Belinda* (*Johnny Belinda*, 1948), de Negulesco, con Jane Wyman, o los films protagonizados por Bette Davis *La extraña pasajera* (*Now Vogayer*, 1942), de Irving Rapper, y *Mr. Skeffington* (1944), de Vincent Sherman.

Fredric March protagonizó *The Adventures of Mark Twain* (1944), de Rapper, mientras que Bogart se unió al veterano Walter Huston en *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), de John Huston. El director Raoul Walsh realizó desde *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, 1941) hasta westerns de posguerra como *Pursued* (1947) y *Juntos hasta la muerte* (*Colorado Territory*, 1948), e incluso hubo algunos musicales en blanco y negro, incluyendo *Yanqui Dandy* y *Hollywood Canteen* (1944), de Delmer Daves, y la biografía de Gershwin *Rhapsodie in Blues* (1945), de Rapper. Se trataba del último tramo de la gran era de la realización en blanco y negro, que continuó hasta comienzos de los cincuenta y en la cual Warner Bros. continuó desempeñando un papel importante con producciones tan notables como *Un tranvía llamado deseo*, protagonizada por Marlon

Brando y Vivien Leigh, y la brillante *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*), de Alfred Hitchcock, ambas estrenadas en 1951. Pero en ese momento el estudio ya había perdido a muchas de sus principales estrellas y directores, y con el cambio al color y el Cinemascope sus producciones ya no se reconocían tan fácilmente como películas de Warner Bros.

Además, el estudio finalmente dejó de producir cortometrajes a mediados de los cincuenta, siendo uno de los últimos estudios en hacerlo. Warner Bros. había desarrollado un interés en los cortometrajes en los años veinte, cuando los precoces cortometrajes de dos rollos de Vitaphone fueron piezas esenciales para la introducción del sonido. En 1930 Warners había producido cientos de cortometrajes principalmente musicales en su estudio de Brooklyn, en la Costa Este. Cuando Sam Sax asumió el estudio como gerente de producción en 1931, hubo un marcado incremento en la calidad y muchos nuevos talentos fueron traídos de Broadway, incluyendo a Bob Hope, June Allyson, Phil Silvers, Dorothy Lamour y Betty Hutton, junto con nombres consolidados como Ruth Etting, Eddie Foy hijo, Jane Froman, Lillian Roth, y los bailarines Hal LeRoy y Bill «Bojangles» Robinson. Hubo incluso un último grupo de comedias protagonizadas por Fatty Arbuckle, que aspiró a un breve regreso antes de su muerte en 1933.

En 1935 la compañía expandió su producción de cortometrajes en Hollywood, muchos de ellos dirigidos por Crane Wilbur, pero Jean Negulesco y Don Siegel también dirigieron cortometrajes antes de pasar a los largometrajes. Si bien el énfasis continuaba en los musicales, los cortometrajes dramáticos a menudo presentaban nuevos talentos como Dane Clark, Nina Foch y Dorothy Malone, e incluso en los cincuenta el estudio aún tenía éxito con sus prolongadas series de comedia con Joe McDoakes, cortometrajes de viajes y compilados de Robert Youngson con una mezcla fabulosa de cortometrajes y extractos de noticias, incluyendo su serie *When the Talkies Were Young*.

Si bien el estudio obtuvo pocas nominaciones y Oscar por sus cortometrajes, el único área en la que verdaderamente se destacó fue en los dibujos animados. Si bien Warners comenzó estrenando dibujos en 1930, fue sólo alrededor de 1936 que el estudio encontró su propia voz distintiva y exorcizó la influencia de Disney. Con la llegada de Tex Avery, Chuck Jones y Bob Clampert, seguidos por Frank Tashlin, un nuevo estilo de animación vertiginosa y abrupta nació en la sección de animación de Warner, popularmente conocida como «la terraza de las termitas». Liberándose de las convenciones naturalistas, y llenos de inventiva verbal tanto como visual, estos cortometrajes aportaron la perfecta contraparte animada a las películas de Warners, y enfocaron el interés en un nuevo grupo de estrellas encabezado por Bugs Bunny, el pato Lucas, el gato Silvestre y el Correcaminos, que continuaron hasta bien avanzados los sesenta, mucho después de que las estrellas de carne y hueso del estudio partieran.

Las producciones en color

Como parte del crecimiento enorme de 1928, Warner Bros. volvió su interés a la reciente introducción del procedimiento de Technicolor bicrómico. Tras haber sido pioneros en la introducción del sonido, el estudio estaba preparado para hacer lo mismo con el color y firmó un acuerdo para producir 20 largometrajes en Technicolor, alrededor del doble del total de todos los demás estudios, en la misma época en la que absorbía a First National. (Seis de las 20 aparecieron con el rótulo de First National.)

Ciertamente, el Technicolor quedó confinado casi por completo a los primeros musicales sonoros de Warners en 1929 y 1930. El primer estreno, *On with the Snow* (1929), puede considerarse la primera película completamente sonora, cantada y en color, mientras que también hubo número en películas en blanco y negro que incluían secuencias en Technicolor, entre ellas la opereta *El canto del desierto* (*The Desert Song*, 1929), de Roy del Ruth, y el film de 1930 protagonizado por Al Jolson, *Mammy*, de Michael Curtiz. Pero el estudio sólo disfrutó de un verdadero éxito en Technicolor durante este período con *Vampiresas de Broadway*, en 1929, y pocas películas en color hicieron suficiente dinero como para poder justificar los problemas añadidos de producción y sus gastos. Las ganancias en descenso y el declive en la popularidad del musical significaron que el estudio completó tardíamente su contrato con Technicolor con un par de rarezas, dos películas de terror dirigidas por Michael Curtiz, *Doctor X* (1932) seguida por *El misterio del Museo de Cera* (1933), en donde la secuencia más dramática, el fuego que devora el museo con las grotescas distorsiones de las figuras de cera, causó un impacto adicional gracias al uso del color.

Por haber sido poco exitoso previamente, el estudio fue en cierta medida lento para incursionar en el color a mediados de los treinta, cuando el nuevo Technicolor tricrómico ya era asequible. Sólo tras la producción de Walter Wanger para Paramount *The Trail of the Lonesome Pine*, que demostró ser un éxito, Warners finalmente seleccionó un tipo similar de temática de exteriores en los bosques para su primer largo en Technicolor, *God's Country and the Woman*, de William Keighley. Sin embargo, esta película es mejor recordada hoy por provocó una amarga disputa entre Bette Davis y Jack Warner, que terminó en la corte británica. Como principal mujer fatal de Warner, no sorprende que se le diera a Davis el papel protagonista de su primera película en color, pero, más que una gran producción, el proyecto parecía un intento apresurado por sacar provecho del éxito de *The Trail of the Lonesome Pine*, con el color utilizado para impulsar el atractivo de una historia y un guión mediocres, como ocurrió con una gran cantidad de producciones débiles como *Dancing Pirate* (Pioneer/RKO) y *Eso que llaman amor* (Fox). Davis rechazó de plano el papel de un «leñador hembra» y fue suspendida de inmediato, sin goce de sueldo, mientras que el rodaje siguió con la starlet Beverly Roberts. Ciertamente, Davis fue una de las muchas estrellas principales de los treinta que fueron hostiles a la introducción del color, a menudo con buenas razones. Como ella recordó años más tarde: «Ofrecían el color con guiones horribles como un atractivo añadido para meter al público dentro... Mis películas atraían a la gente sin gastos añadidos».

God's Country and the Woman no fue un éxito y hubo una pausa de más de un año antes de que el estudio estrenara su segunda película en Technicolor, un western dramático acerca de la fiebre del oro en California llamado *Gold Is Where You Find It* (1938), de Michael Curtiz, protagonizado por George Brent y Olivia de Havilland. A ésta siguió *Robin de los bosques* y dos westerns, sumando cuatro estrenos en 1938, con un quinto, *Dodge, ciudad sin ley*, ya en producción. Así, durante un breve período antes de que Fox comenzara a incrementar sustancialmente su producción de largometrajes en color, Warners era la productora líder. Luego, del mismo modo en que había impulsado su inversión en el Technicolor, el estudio casi abandonó el procedimiento a partir de 1939. Las ganancias volvieron a caer, recordando la experiencia inicial del estudio con el Technicolor bicrómico en 1930, y las películas en Technicolor hicieron poco por mejo-

rar los ingresos anuales, con la costosa *Robin de los bosques* que tampoco fue capaz de cubrir sus altos gastos; pero el el recorte en los presupuestos, en una época en la que las otras compañías líderes incrementaban sus inversiones en el color, no dejó de ser algo sorprendente.

A partir de entonces, Warner Bros. sólo estrenó una película en Technicolor al año hasta finales de los cuarenta, y así se apartó del ritmo de los otros líderes de la industria, Fox, Paramount y MGM, así como de otros estudios más pequeños. De ocho películas en color estrenadas por Warner Bros. entre 1939 y 1946, seis fueron dirigidas por Michael Curtiz, el principal director contratado del estudio, que había demostrado sus habilidades especiales por primera vez con el color como codirector de *Robin de los bosques*, la película que sobresale como la más perdurable contribución de Warner Bros. al Technicolor en los treinta. En este primer ejemplo de la realización del estudio en sus parámetros más altos, Errol Flynn dio una de sus actuaciones más atractivas y vitales en el rol principal, respaldado por un fuerte elenco secundario, y con valiosas contribuciones de muchos de los mejores técnicos del estudio.

Durante los años posteriores, Curtiz dirigió a Flynn en una variedad de interesantes, aunque no muy exitosas, producciones en color. *Dodge, ciudad sin ley* fue un western excesivamente costoso que aspiraba a agotar todos los temas imaginables del western: las cacerías de búfalo, las diligencias, el arreo de ganado y la inauguración del ferrocarril; el dueño corrupto de la cantina que controla el pueblo enfrentado por el editor de un periódico y su atractiva asistente, mientras que también hay chicas buenas y malas y un comisario que administra la ley y el orden. Además, la película presentaba una de las más largas y espectaculares riñas en una cantina vista hasta entonces. *The private Lives of Elizabeth and Essex* demostró ser una mala combinación, con Bette Davis eclipsando la presencia de Flynn en la pantalla, mientras que la última de las colaboraciones entre Flynn y Curtiz fue la patriótica película de aviación *Dive Bomber* (1941).

Curtiz luego dirigió a Cagney en el aire en *Captains of the Clouds* (1942); a Ronald Reagan en un extravagante musical de Irving Berlin, *This Is the Army* (1943); a Cary Grant, mal elegido como Cole Porter en la biografía musical *Noche y día* (*Night and Day*, 1946); y a William Powell en la adaptación cinematográfica del enorme éxito de la obra *Life with Father* (1947). Desde entonces, las películas en color de Curtiz se hicieron aun menos interesantes mientras que le asignaban musicales con Doris Day, una nueva versión de *El cantor de jazz* protagonizada por Danny Thomas en 1953 y otros esfuerzos olvidables.

Desde 1949 el estudio comenzó a estrenar más películas en color por primera vez, pero muchas de ellas eran musicales y westerns poco destacables. Entre los pocos films de interés especial estuvieron los primeros esfuerzos en color de Alfred Hitchcock: un extraordinario experimento con tomas de diez minutos y en Technicolor para *La soga* (1948), un inusual drama de época, *Atormentada* (1949), ambientada en Australia y protagonizada por Ingrid Bergman, y una versión en 3-D de la obra *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1953), la primera de varias películas con Grace Kelly. Por entonces también aparecieron dos coloridas y entretenidas películas de capa y espada interpretadas por un joven y acrobático Burt Lancaster: *El halcón y la flecha* (1950), dirigida por Jacques Tourneur, y *El temible burlón* (*The Crimson Pirate*, 1952), dirigida por Robert Siodmak, pero pocas películas notables se hicieron antes de que el estudio se aventurara por primera vez en el 3-D y Cinemascope en 1953 y 1954.

La pantalla panorámica y el 3-D

Warner Bros. se unió a la fiebre del 3-D con cuatro estrenos en 1953 y otros dos en producción, y el estudio tuvo el mayor éxito en 3-D con *Los crímenes del Museo de Cera*, producida por el veterano de Warners Brian Foy, dirigida por André de Toth y protagonizada por Vincent Price. La película también introdujo un nuevo procedimiento de sonido estereofónico llamado WarnerPhonic y fue una de las primeras en hacer uso de la versión que tenía el estudio del recientemente desarrollado procedimiento de Eastman Color conocido como Warner Color. Sin embargo, cuando la última película en 3-D, *Crimen perfecto*, estuvo a punto para ser estrenada, a comienzos de 1954, la manía ya había pasado y se proyectó principalmente en su versión normal.

Por entonces la más flamante innovación técnica que causaba revuelo en Hollywood era el Cinemascope, y una vez más Warners fue rápido en responder e igualmente rápido para abandonarlo, prácticamente rechazando el procedimiento en 1956; siendo la primera compañía en hacerlo, en un patrón que ahora se hacía familiar y recordaba a las primeras experiencias del estudio con el color. Concentradas en este relativamente breve período (1954 y 1955) hubo muchas películas exitosas, grandes fracasos y pocas producciones imaginativas en Cinemascope, dirigidas por un selecto grupo de directores. William Wellman demostró que el Cinemascope podía ser efectivo en el espacio cerrado de un aeroplano en *The High and the Mighty* (1954), mientras que George Cukor demostró una sorprendente fluidez en su utilización del Cinemascope para la primera versión musical de *Ha nacido una estrella* (1954) protagonizada por Judy Garland. Elia Kazan también trabajó en color y Cinemascope por primera vez con gran seguridad, y mostró un uso imaginativo de las composiciones asimétricas siempre que era posible, determinado a «combatir la forma», como lo dijo en la filmación de *Al este del Edén* (de la exitosa novela de John Steinbeck) en 1954: «Yo ponía algo grande en primer plano a un lado, algo negro, que no dejara ver otra cosa, y la acción transcurría en el otro extremo. Después hacía que la acción transcurriera en un rincón y nuevamente algún objeto la interrumpía. Intenté hacer encuadres dentro de encuadres...». *Al este del Edén* fue protagonizada por James Dean, que también tuvo el protagonismo de *Rebelde sin causa* (1955), en la que el director Nicholas Ray también demostró cómo una película intimista podía hacer buen uso del nuevo formato panorámico.

Hacia 1956 ninguna de las principales películas en color del estudio, como *Gigante*, *Moby Dick* o *Centauros del desierto*, de John Ford, estaba realizada en Cinemascope. La imagen de la película de Ford, sin embargo, fue en gran medida realzada con Vista Vision (la única producción de Warner Bros. que utilizó este procedimiento), y Ford fue uno de los pocos directores de Warner Bros. en hacer uso del equipo de 70 milímetros en los sesenta, para su producción de *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964). Los otros fueron George Cukor, con la opulenta adaptación de *My Fair Lady* ese mismo año y la película bélica británica *La batalla de las Ardenas* (*Battle of the Bulge*, 1965), de Ken Annakin, mientras que un éxito de Broadway, *Vivir de ilusión* (*The Music Man*, 1962), de Morton Da Costa, fue filmada en Technirama. [La compañía experimentó brevemente con el procedimiento de 65 milímetros llamado Vitascope en 1930, pero lo abandonó después de realizar con él solamente dos películas, *Kismet*, de William Dieterle, y *Sin patria* (*The Lash*), de Frank Lloyd.]

Las finanzas

Tras haber obtenido buenas ganancias en sus primeros años, Warner Bros. estuvo en condiciones de reunir un sustancial apoyo financiero gracias a su red de distribución en expansión, la propiedad de salas de cine y los experimentos con el sonido. Estos últimos eran extremadamente costosos y causaron déficit para la compañía durante algunos años, pero lo devolvieron con creces en 1927-1928 cuando Warners se adelantó a los demás estudios en el cambio a las películas sonoras. Las ganancias tuvieron un auge durante 1928-1930, impulsado por éxitos como *El loco cantor* y *Vampiresas de Broadway*, y el estudio creció con rapidez, comprando First National y la cadena de salas Stanley. Pero en 1930 el público declinaba y la compañía experimentó pérdidas enormes. El estudio sobrevivió gracias a su habilidad para producir rápidamente películas muy comerciales y poco costosas, y las ganancias volvieron a aumentar a finales de los treinta. Si bien la compañía tuvo una cantidad pequeña de grandes éxitos, le fue bien durante los años de la guerra, pero no tan bien en los cincuenta y los sesenta. Como subsidiaria de Warner Communications, fue una de las compañías de cine más consistentemente rentables en los ochenta y los noventa, con numerosos éxitos como *El exorcista,* las películas de *Superman*, *Gremlins*, *Batman* y más recientemente la serie de Harry Potter.

Oficialmente fundada en 1923, Warner Bros. comenzó bien y ya obtenía saludables ganancias a finales de 1924. El presidente de la compañía Harry Warner comprendió que, para que Warners creciera, era necesario reunir más apoyo financiero y que éste fuese más fiable. Fue capaz de interesar a Waddil Catchings, de la firma líder de inversionistas de Wall Street Goldman & Sachs, que vio las posibilidades de que Warners se desarrollara en un estudio líder y se sintió atraído por las oportunidades que ofrecía la industria cinematográfica. Con el apoyo de Catchings y una línea de crédito de tres millones de dólares, la compañía estuvo en condiciones de comprar Vitagraph, expandir su red de distribución, comprar sus primeras salas de cine y comenzar los primeros experimentos con el sonido. Toda esta actividad tuvo lugar durante un período relativamente breve de tiempo en 1925. Claramente los hermanos Warner no temían asumir riesgos; tras muchos años intentando establecerse en la industria, ésta era una oportunidad largamente esperada.

Si bien los ingresos se elevaron rápidamente en 1925 y 1926, los gastos ascendieron aun más rápido, y la compañía registró pérdidas sustanciales, pero tales resultados eran consecuentes con el fenómeno de la pequeña pero creciente compañía. Incluso el éxito de las primeras proyecciones de Vitaphone no fue suficiente para devolver la compañía a la rentabilidad, ya que el rendimiento estaba limitado por el pequeño número de salas que proyectaban películas de Vitaphone, y para entonces Warners había invertido unos generosos tres millones con sus experimentos de sonido. (Expresado en años, Warner Bros. se encontró en números rojos a principios de 1925 hasta los primeros meses de 1927: la primera ganancia cuatrimestral en dos años fue anunciada en mayo de 1927.)

Lamentablemente, a lo largo de los años se ha afianzado el mito de que el estudio se encontraba con grandes dificultades financieras y que tuvo la idea de acudir al sonido como estrategia de supervivencia. Esta visión se ha generado a partir de una mala lectura de la información, ya que las pérdidas se debieron al coste de las inversiones sustanciales que hizo

Warners en el sonido durante un período de más de dos años. (Desde luego, es muy posible que si el experimento con el sonido hubiera fallado, la compañía hubiese dejado de existir.)

Hacia finales de 1927, Warner Bros. había superado los problemas. *El cantor de jazz,* que sólo costó alrededor de 500.000 dólares produjo ingresos por 3,5 millones sólo en Estados Unidos, lo cual la situó entre el puñado de éxitos de la década y ayudó a que la compañía ganara unos sólidos dos millones para el año fiscal de 1927-1928. Las ganancias siguieron creciendo mientras la compañía expandía sus operaciones, ampliando e insonorizando su estudio de Hollywood y adquiriendo la cadena de cines Stanley. A lo largo de 1928 los ingresos entraron gracias a las presentaciones de Vitaphone, como la muy rentable sonora *Luces de Nueva York,* mientras que *El loco cantor,* que había costado unos 500.000 dólares y producido sumas de más de cinco millones, podía aspirar a ser la película más rentable de los años veinte. Si bien la producción de dos millones de *El arca de Noé* (*Noah's Ark*), de Michael Curtiz, fracasó estrepitosamente, el estudio tuvo otro éxito de peso con *Vampiresas de Broadway* en 1929, cuando también completó la compra de la tambaleante First National.

En contraste con la serie de éxitos de Warners, First National tuvo sus mejores años mucho tiempo antes. La compañía había funcionado bien desde 1919 hasta 1924 cuando tenía contratos con muchas estrellas-productores y compartía las ganancias de éxitos de Mary Pickford (*Daddy Long Legs,* 1919), Charlie Chaplin (*El chico,* 1921) y Norma Talmadge [*Smilin' Thru* (1922) y *Secretos* (*Secrets,* 1924), de Frank Borzage]. Pero los ingresos se desmoronaron después de 1925, mientras que las ganancias cayeron, convirtiéndola en una compañía vulnerable a la compra en una época en la que otros estudios más rentables crecían y se expandían.

Ciertamente, las ganancias de Warner alcanzaron su tope de 14,5 millones de dólares a comienzos de 1929, y si bien continuaron en un nivel alto durante un año más, la tendencia era a la baja. Aunque escasamente se lo menciona, es importante comprender la manera en que el estilo característico de Warner, caracterizado por los dramas contemporáneos eficaces y entretenidos, las películas de gángsters y los musicales, se desarrolló durante un período en el que la compañía estaba en números rojos y los presupuestos eran particularmente estrechos. La compañía fue capaz de sobrevivir a los peores años de la Depresión a través de una combinación de ingeniosos acuerdos financieros y en los activos de Warners entre la compañía cinematográfica y Renraw (Warner al revés), la compañía familiar que había sido creada en 1923, junto a la venta de salas de cine poco rentables y el recorte de la producción de largometrajes.

Durante los peores años, 1931-1932, las pérdidas se elevaron apenas por encima de los 14 millones de dólares y, durante los cuatro peores años, sumaron un total de apenas más de 30 millones. En 1935-1937 el estudio se recuperaba con fuerza y estaba en camino de saldar todas sus deudas, si bien había tenido relativamente pocos éxitos en los treinta. Tras producir cuatro de las películas más taquilleras de finales de los veinte, el estudio luchó para conseguir ese total a lo largo de los treinta. Sólo registró un pobre quinto lugar en las ganancias de la taquilla, detrás de MGM, Goldwyn/UA, Fox y Paramount, y fue capaz de sobrevivir manteniendo los costes bajos e intentando obtener pequeñas ganancias con cada película producida. Más que cualquier otro estudio, dependió de la eficiencia de sus gerentes para la producción de sus películas. Sus directores y sus técnicos tenían la reputación de trabajar rápido y eficientemente mientras mantenían niveles altos de producción. El estudio tuvo pocas estrellas caras contratadas, y las mantenía tan ocupadas como al resto del personal contratado, durante seis días a la semana.

Éxitos de taquilla

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1914-1931		
Films de First National		
El chico (1921) (Chaplin)	(0,5)	2,5
El halcón del mar (1924) (F. Lloyd)	(0,8)	2,0
Secretos (1924) (J. Schenck/N. Talmadge)		1,5
Daddy Long Legs (1919) (Pickford)		1,3
El mundo perdido (1925)		1,3
El mundo que nace (*The Patent Leather Kid*) (1927)	(1,0)	1,2
Smilin' Thru (1922) (J. Schenck/N. Talmadge)		1,0
Films de Warnes Bros.		
El loco cantor (1928)	(0,5)	3,8
El cantor de jazz (1927)	(0,5)	2,0
Vampiresas de Broadway (1929)		2,3
1932-1940		
Calle 42 (42nd Street) (1933)	(0,4)	2,3
Desfile de candilejas (*Footlight Parade*) (1933)	(0,5)	1,8
El sueño de una noche de verano (1935)	(1,4)	1,5
The Life of Emile Zola (1937)	(0,7)	1,5
Robin de los bosques (1938)	(1,9)	1,5
La solterona (*The Old Maid*) (1939)		1,5
The Fighting 69th (1940)	(0,9)	1,5
Camino de Santa Fe (*Santa Fe Trail*) (1940)		1,5
1941-1950		
This Is the Army (1943)		8,5
El sargento York (1941)	(1,6)	6,1
Life with Father (1947)		5,1
Yanqui Dandy (1942)		4,8
La exótica (*Saratoga Trunk*) (1945)		4,3
Hollywood Canteen (1944)		4,2
Belinda (1948)		4,1
Noche y día (1946)		4,0
Casablanca (1943)	(1,0)	3,7
1951-1960		
Gigante (1956)	(5,0)	12,0
Sayonara (1957)		10,5
Tía y mamá (*Aunti Mame*) (1958)		9,1
Escala en Hawai (1955)		8,5
Más allá de las lágrimas (1955)		8,1
No Time for Sergeants (1958)		7,5
Ha nacido una estrella (1954)	(5,0)	6,1
The High and the Mighty (1954)		6,1
El zorro de los océanos (*The Sea Chase*) (1955)		6,0

→

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
Historia de una monja (*The Nun's Story*) (1959)		5,8
Rio Bravo (1959)		5,8
La cuadrilla de los once (*Ocean's Eleven*) (1960)		5,5
Al este del Edén (1955)		5,0
Pete Kelly's Blues (1955)		5,0
Centauros del desierto (1956)		4,9
Moby Dick (1956)		4,8
Los crímenes del Museo de Cera (1953)		4,7
Redada (*Dragnet*) (1954)		4,7
En una isla tranquila, al sur (*A Summer Place*) (1960)		4,7
Rebelde sin causa (1956)		4,6
1961-1970		
Bonnie y Clyde (1967)	(3,0)	22,0
Bullitt (1968)	(5,5)	19,0
¿Quién teme a Virginia Woolf? (1966)		14,5
Woodstock (1970)		14,5
Camelot (1967)	(15,0)	12,3
My Fair Lady (1964)	(17,0)	12,0
La carrera del siglo (*The Great Race*) (1965)	(10,0)	11,0
Boinas verdes (*The Green Beret*) (1968)		9,7
La zorra (*The Fox*) (1967)		8,6
Sola en la oscuridad (*Wait Until Dark*) (1967)		7,8
La leyenda del indomable (1967)		7,2
1971-1980		
El exorcista (1973)	(10,0)	88,5
Superman, el film (*Superman, the Movie*) (co-prod) (1978)	(40,0)	82,5
Duro de pelar (*Every Wich Way But Loose*) (1978)	(3,5)	51,8
El coloso en llamas (co-prod) (1974)	(15,0)	50,0
Sillas de montar calientes (*Blazıng Saddles*) (1974)		45,2
La chica del adiós (co-prod) (1977)	(3,3)	41,7
La gran pelea (*Any Which Way You Can*) (1980)		39,5
Ha nacido una estrella (1976)	(6,0)	37,1
Hooper, el increíble (*Hooper*) (1978)		34,9
La recluta Benjamin (*Private Benjamin*) (1980)		34,0
Billy Jack (1971)	(1,0)	32,5
Oh, God! (1977)		31,4
El resplandor (*The Shining*) (1980)	(18,0)	30,8
Todos los hombres del presidente (1976)	(9,0)	30,0
¿Qué me pasa, doctor? (*What's Up Doc?*) (1972)	(4,0)	28,0
Combate de fondo (*The Main Event*) (1979)		26,3
The Trial of Billy Jack (1974)		24,0
Harry, el ejecutor (*The Enforcer*) (1976)	(4,0)	24,0
Defensa (*Deliverance*) (1972)		22,5
Tarde de perros (*Dog Day Afternoon*) (1975)		22,5

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1981-1990		
Batman (1989)	(50,0)	150,0
Gremlins (1984)	(25,0)	79,5
Arma letal 2 (*Lethal Weapon 2*) (1989)	(30,0)	79,5
Superman II (La aventura continúa) (*Superman II*) (co-prod) (1981)	(50,0)	65,1
Paseando a Miss Daisy (co-prod) (1989)	(8,0)	50,5
El color púrpura (1985)	(15,0)	49,8
Presunto inocente (*Presumed Innocent*) (1990)	(22,0)	43,8
Arthur, el soltero de oro (*Arthur*) (co-prod) (1981)		42,0
Loca academia de policía (*Police Academy*) (co-prod) (1984)	(4,0)	42,0
Superman III (co-prod) (1983)	(35,0)	37,2
Impacto súbito (*Sudden Impact*) (1983)		34,8
National Lampoon's Xmas Vacation (1989)	(27,0)	34,8
Bitelchús (*Beetlejuice*) (co-prod) (1988)	(20,0)	33,2
Las brujas de Eastwick (*The Witches of Eastwick*) (1987)	(35,0)	31,8
Lluvia púrpura (*Purple Rain*) (1984)		31,7
Carros de fuego (co-prod) (1981)	(6,0)	30,6
Espías como nosotros (*Spies Like Us*) (1985)	(22,0)	30,5
National Lampoon's Vacation (1983)		30,4
Risky Business (co-prod) (1983)		30,1
Tango y Cash (*Tango & Cash*) (1989)	(55,0)	30,1
Difícil de matar (*Hard to Kill*) (1990)		30,0
Los Goonies (1985)	(19,0)	29,5
Arma letal (1987)	(19,0)	29,5
1991-1997		
Twister (1996)	(92,0)	133,5
Batman Forever (1995)	(80,0)	105,1
Batman vuelve (1992)	(70,0)	100,1
El fugitivo (*The Fugitive*) (1993)	(20,0)	97,0
Robin Hood, príncipe de los ladrones (*Robin Hood, Prince of Thieves*) (1991)	(57,0)	86,0
Arma letal 3 (*Lethal Weapon 3*) (1992)	(50,0)	80,0
Batman y Robin (*Batman and Robin*) (1997)	(80,0)	58,5
El guardaespaldas (1992)		56,3
Tiempo de matar (*A Time to Kill*) (1996)		49,5
Maverick (1993)		49,5
El informe pelícano (*The Pelican Brief*) (1993)		49,0
Contact (1997)		49,0
Space Jam (1996)		46,1
Entrevista con el vampiro (*Interview with the Vampire*) (1994)		45,1
Sin perdón (1992)		44,4
Acoso (*Disclosure*) (1994)		39,0
1997-2002 **Total bruto en Norteamérica**		
Harry Potter y la piedra filosofal (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*) (2001)	(120,0)	317,6

→

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
Harry Potter y la cámara secreta (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*) (2002)		260,0
Ocean's Eleven (2001)	(85,0)	183,4
La tormenta perfecta (*The Perfect Storme*) (2000)	(100,0)	182,6
Matrix (1999)	(61,0)	171,4
Scooby-Doo (2002)	(60,0)	153,1
La milla verde (*The Green Mile*) (1999)		136,8
Arma letal 4 (*Lethal Weapon 4*) (1998)		129,8
Tienes un @-mail (*You've Got Mail*) (1998)		115,8
Wild Wild West (1999)	(100,0)	113,8
Batman y Robin (1997)	(80,0)	107,3
Miss agente especial (*Miss Congeniality*) (2000)		106,8
Una terapia perfecta (*Analyze This*) (1999)		106,7
Contact (1997)		100,8
Éxitos de taquilla de New Line		
1990-1996 **Beneficios en Norteamérica**		
Tortugas ninja (*Teenage Mutant Ninja Turtles*) (1990)	(12,0)	67,7
Dos tontos muy tontos (*Dumb and Dumber*) (1994)		63,6
La máscara (*The Mask*) (1994)	(21,0)	60,0
Michael (1996)		49,5
Seven (1995)		43,1
1997-2002 **Total bruto en Norteamérica**		
El señor de los anillos: Las dos torres (*Lord of the Rings: Two Towers*) (2002)	(100,0)	320,9
El señor de los anillos: La comunidad del anillo (*Lord of the Rings: Fellowship of the Ring*) (2001)	(109,9)	313,4
Hora punta 2 (2001)		226,2
Austin Powers en Miembro de Oro (*Austin Powers in Goldmember*) (2002)		212,2
Austin Powers: La espía que me achuchó (*Austin Powers 2*) (1999)	(33,0)	205,4
Hora punta (1998)		141,2

Así, uno de los musicales más populares de Warner en 1933 —*La calle 42, Vampiresas de 1933* y *Desfile de candilejas*— costaron menos de 500.000 dólares cada una, al igual que *Hampa dorada* (*Little Caesar,* 1930), de Mervyn LeRoy, *Contra el imperio del crimen* (*G-Men,* 1935), de William Keighley, y *La tragedia de Louis Pasteur* (1936), mientras que una obra de estudio como *Sed de escándalo* (1931) fue rodada por el eficaz Mervin LeRoy por menos de 300.000 dólares, y *The Public Enemy* (1931), de William A. Wellman, sin ninguna estrella principal, sólo costó 200.000 dólares. (En esa época James Cagney sólo ganaba 400 dólares a la semana.)

Una vez que el estudio se recuperó de la Depresión a mediados de los treinta, comenzó a gastar más en sus películas principales. Warners producía más de 50 películas al año, con un presupuesto general de unos 25 millones de dólares. Sin embargo, como la mitad eran películas baratas que representaban sólo cinco millones de dólares (y costaban alrededor de 200.000 dólares cada una), esto significó que una película importante costaba de promedio

Edward G. Robinson en *Hampa dorada*, dirigida por Mervyn LeRoy.

tres veces ese precio, es decir 600.000 dólares. Pero el estudio tuvo mucha mala suerte con la mayoría de sus películas más caras. Warner Bros. no podía hacer mucho más que recuperar la inversión con producciones tan ambiciosas como *El caballero Adverse* y *La carga de la brigada ligera* en 1936 y *El príncipe y el mendigo* (1937), cada una a un coste superior al millón, mientras que *El sueño de una noche de verano,* a 1,35 millones de dólares, habría conseguido una mínima ganancia para recuperarse a lo largo de 1935.

Los ingresos y las ganancias crecieron mucho en 1936, pero entonces el estudio estrenó la ganadora del Oscar *Life of Emile Zola,* que había costado sólo 700.000 dólares en el verano de 1937, aunque las ganancias volvieron a caer. El estudio recibió poca ayuda a finales de los treinta de sus muchas y costosas películas, que incluyeron *Jezabel* (*Jezebel*), de William Wyler, *Gold Is Where Your Find It, Juárez, The Private Lives of Elizabeth and Essex* y *El halcón del mar*, todas las cuales superaron el millón cada una. La mayor decepción de todas fue el sobresaliente film protagonizado por Errol Flynn *Robin de los bosques,* que fue filmado en Technicolor a un coste de dos millones pero no obtuvo ganancias.

La situación mejoró enormemente en los cuarenta, sin embargo. Si bien el estudio aún tenía muy pocos éxitos, y le fue mal a este respecto en comparación con las otras *majors*, mantuvo sus costes totales controlados. Un éxito de taquilla significaba que una proporción más grande de sus películas era más rentable que nunca, al igual que las salas de cine, y todo eso junto impulsó las ganancias de la compañía a los más altos niveles hasta entonces. Al estudio le fue particularmente bien con sus películas de temática bélica, como *El sargento York* (1941), que costó 1,6 millones de dólares, pero fue el mayor éxito del estudio en la década, excepto por *This Is the Army* (1943), el musical de Irving Berlin cuyas ganancias fueron donadas al fondo de Ayuda de Emergencia de la Armada. Otros éxitos incluyeron otro musical patriótico, *Yanqui Dandy,* protagonizada por James Cagney, *Casablanca*, que costó menos de un millón y ganó tres veces esa cifra, y *Hollywood Canteen* (1944). Las ganancias llegaron a un máximo durante 1945-1947 de más de 20 millones de dólares, ayudadas por otros éxitos, como *La exótica* (1945), la biografía musical de Cole Porter *Noche y día* y la comedia en Technicolor de fin de siglo *Life with Father,* protagonizada por William Powell e Irene Dunne.

Las ganancias se sostuvieron razonablemente bien hasta 1952, cuando la compañía fue obligada a vender sus salas de cine. El estudio continuó con una escasa cuota de éxitos, y ya no hubo más largometrajes de producción barata ni cortometrajes que contribuyeran a las ganancias totales, como en los primeros años. La más exitosa película en la taquilla fue *Gigante*, seguida por un par de producciones en Technirama: *Sayonara* (1957), con Marlon Brando, y *Tía y mamá* (1958), con Rosalind Russell. Warners también produjo el mayor éxito en 3-D de la década, *Los crímenes del Museo de Cera*, y fue rápida para probar el Cinemascope a mediados de los cincuenta, con resultados irregulares. Los éxitos incluyeron *The High and the Mighty* y la versión musical de *Ha nacido una estrella*, ambas de 1954; también *Escala en Hawai, Más allá de las lágrimas* y *El zorro de los océanos*, todas estrenadas en 1955. El estudio encontraba rentable seguir con los temas relacionados con la Segunda Guerra en la pantalla, mientras le fue desastrosamente con sus incursiones en el mundo antiguo. Las pérdidas estimadas fueron de cuatro millones en cada una de las tres películas: *El cáliz de plata* (*The Silver Chalice*, 1954), de Victor Saville, que fue la primera y la peor película de Paul Newman, *Tierra de faraones* y *Helena de Troya,* ambas de 1955.

En los sesenta los pocos éxitos también se diseminaron a lo largo de la década. Éstos se extendieron entre *Vivir de ilusión* hasta *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1966), *Bonnie y Clyde*, el mayor éxito del estudio en los sesenta, y *Bullitt,* protagonizada por Steve McQueen. Producciones tan costosas como *La carrera del siglo* (1965) y *Camelot* (1967) apenas recuperaron la inversión, mientras que *My Fair Lady* (1964) fue tan costosa, con gastos estimados en 17 millones de dólares, y tan sólo 5,5 millones de dólares por los derechos, que Warners se quedó con déficit mientras la filmaba. (Aunque ganó el Oscar principal, aun así perdió dinero.)

No fue sino hasta *El exorcista* en 1973 que el estudio comenzó a tener verdaderos éxitos de taquilla espectaculares, desde *El loco cantor,* unos cuarenta y cinco años antes. Si bien la película excedió el presupuesto y costó diez millones de dólares, los beneficios sólo en Estados Unidos fueron nueve veces más que esa cifra. Como parte de la rebautizada Warner Communications, la compañía continuó funcionando bien a lo largo de los setenta, beneficiándose de su asociación con la estrella, productor y director Clint Eastwood [*Harry el sucio* (*Dirty Harry*) y sus tres exitosas secuelas, también *Duro de pelar* (1978) y su secuela, *El sar-*

gento de hierro (*Heartbreak Ridge*, 1986)]; con Burt Reynolds [estrella de *Defensa* (1972), de John Boorman, y *Hooper, el increíble* (1978), de Hal Needham]; con Steven Spielberg, productor ejecutivo de *Gremlins*, de Joe Dante, y *Los goonies* (*The Goonies*, 1985), de Richard Donner, y productor y director de *El color púrpura*. Warners también tuvo algo de éxito como distribuidora de las películas de Superman y con su propia *Loca academia de policía*, de Hugh Wilson, y sus secuelas en los ochenta. Más recientemente el estudio tuvo su mejor año en 1989, con *Batman, Arma letal 2, Paseando a miss Daisy*, esta última ganadora del Oscar y de la compañía de Zanuck; luego tuvo otro gran éxito con *Robin Hood, príncipe de los ladrones*, de Kevin Costner, en 1991. (Para información más reciente véase la historia actualizada del estudio.)

Las estrellas

Las primeras estrellas del estudio fueron *Rin Tin Tin* y John Barrymore, pero con la llegada del sonido Warners contrató a muchos nuevos talentos a partir de Al Jolson, George Arliss y Joe E. Brown, y a ellos siguió otro impresionante grupo, entre ellos James Cagney, Edward G. Robinson, Bette Davis, Dick Powell y Paul Muni, los cuales se convirtieron en figuras del estudio en los treinta. Con una fuerte nómina de personajes sólidos y convincentes, el estudio fue una fuerza importante en el desarrollo de una nueva imagen del estrellato. Errol Flynn fue contratado en 1935, junto con Olivia de Havilland, mientras Humphrey Bogart surgió como la estrella principal del estudio en los cuarenta. Fue una presencia formidable en los dramas de guerra o en las películas de aventuras, como *Casablanca* y *El tesoro de Sierra Madre*, pero más a menudo se lo vio en *films noir*. Los talentos más conocidos de los cincuenta incluyeron a Doris Day, James Dean, Burt Lancaster y John Wayne.

Warner Bros trabajó con actores relativamente menores en casi todas sus primeras películas, junto con nombres algo más conocidos como Henry B. Walthall, Anna Q. Nilsson, Belle Bennett y la juvenil y pecosa estrella Wesley Barry que apareció por primera vez en 1922. Una vez que la compañía comenzó a expandirse, adquirió un nuevo grupo de estrellas, todas las cuales se quedaron allí durante muchos años y aportaron un núcleo de intérpretes líder a lo largo del resto de la era muda. Louise Fazenda y Marie Prevost fueron ex chicas de Mack Sennett que se especializaron en papeles ligeros o de comedia, mientras que Monte Blue e Irene Rich hicieron sus exitosos debuts en el estudio en *Brass*, un drama doméstico dirigido por Sidney Franklin. Pero el más importante fue el pastor alemán *Rin Tin Tin*. Originalmente conocido como *Rinty*, sus aventuras en exteriores, que comenzaron a partir de *Where the North Begins*, de Chester Franklin, pronto cautivaron al público y fueron muy populares en la época. Eran películas bien realizadas, que se producían a una velocidad de tres al año a comienzos de los treinta. Muchas estaban originalmente escritas por el joven Darryl F. Zanuck, mientras que la producción estaba eficientemente organizada para asegurar que el rodaje fuera lo más efectivo posible. Esto significó no sólo algunos dobles para la estrella canina, sino una perrera completa, cada cual entrenado para hacer distintos trucos. «Llegamos a tener dieciocho *Rin Tin Tin*», señaló Jack Warner en su autobiografía, «y trabajamos con todos ellos. En la pantalla todos parecían iguales, pero cada animal era un especialista. Uno intervenía

Las estrellas

Albert, Eddie 1938-41
Alda, Robert 1945-48
Arden, Eve 1945-50
Arliss, George 1929-33
Astor, Mary 1933-35, 1941-42
Ayres, Lew 1947-48
Bacall, Lauren 1944-50
Baker, Carroll 1955-56
Bancroft, George 1938-39
Barrymore, John 1923-26, 1929-31
Barthelmess, Richard (FN) 1921-30, 1930-34
Bergman, Ingrid 1942-43
Blondell, Joan 1930-37
Blue, Monte 1923-29
Bogart, Humphrey 1932, 1935-48
Bolger, Ray 1949-53
Brent, George 1932-42
Bronson, Betty 1927-29
Brown, Joe E. 1929-36
Burton, Richard 1959-60
Cagney James 1930-35, 1938-42, 1949-51
Canova, Judy 1935
Carson, Jack 1941-49
Chaney, Lon, Jr. 1952-53
Chapman, Marguerite 1941
Chatterton, Ruth 1932-33
Clark, Dane 1943-48
Coburn, Charles 1941-43
Cochran, Steve 1949-53
Compson, Betty 1929
Cooper, Gary 1940, 1949-51
Cortez, Ricardo 1933-34, 1935
Costello, Dolores 1925-31
Crawford, Joan 1944-51
Dahl, Arlene 1947
Daniels, Bebe 1931-33
Darwell, Jane 1934
Davies, Marion (Cosmopolitan) 1935-37
Davis, Bette 1931-49
Day, Doris 1948-54
Dean, James 1954-55
De Camp, Rosemary 1942-43, 1947-49, 1951-53
De Havilland, Olivia 1935-43
Del Río, Dolores 1933-35
Dickinson, Angie 1958-60
Donahue, Troy 1959-64
Douglas, Kirk 1949-51
Dvorak, Ann 1932-35
Eastwood, Clint (Malpaso) 1976-2000
Eilers, Sally 1928-29
Emerson, Faye 1941-45
Fairbanks, Douglas, Jr. 1929-33
Farrell, Glenda 1932-37
Fitzgerald, Geraldine 1939-43, 1945-46
Flynn, Errol 1935-51
Fonda, Henry 1937-38
Foster, Preston 1932-33
Francis, Kay 1932-39
Frederick, Pauline 1928-29
Garfield, John 1938-46
Granville, Bonita 1937-39
Greenstreet, Sydney 1941-49
Hall, James 1930
Harding, Ann 1943
Henreid, Paul 1942-46
Hopkins, Miriam 1939-40
Horton, Edward Everett 1928-29, 1935
Hunter, Ian 1935-38
Hunter, Tab 1954-58
Huston, Walter 1931, 1941-43
Jolson, Al 1927-30, 1933-35
Jory, Victor 1939
Karloff, Boris 1931, 1937
Karns, Roscoe 1932, 1935, 1940
Keeler, Ruby 1932-36
Kennedy, Arthur 1940-42
Ladd, Alan (jaguar) 1954-57
Lancaster, Burt 1950-53
Lane, Priscilla 1937-40
Lee, Lila 1928-31
Leslie, Joan 1940-46
Lindsay, Margaret 1933-39
Lorre, Peter 1941-46
Louise, Anita 1934-38
Loy, Myrna 1926-30
Lukas, Paul 1943-44
Lundigan, William 1939-40
Lupino, Ida 1940-47
Lyon, Ben 1930-31
MacMahon,Aline 1931-35
MacRae, Gordon 1948-53
Malone, Dorothy 1945-49, 1954-55
Marvin, Lee 1955
Mayo, Virginia 1948-54
McAvoy, May 1927-28
McCrea, Joel 1948-49
Menjou, Adolphe 1933-34
Milland, Ray 1931-32
Morgan, Dennis 1939-52
Morris, Chester 1929-30
Morris, Wayne 1936-41, 1947-49
Muni, Paul 1932-39
Nagel, Conrad 1928-29
Neal, Patricia 1948-50
O'Brien, Pat 1933-40
Oland, Warner 1926-27
Paige, Janis 1944-50
Parker, Eleanor 1941-51
Payne, John 1938-39
Peck, Gregory 1950-51
Pitts, ZaSu 1929
Poitier, Sidney 1956-57
Powell, Dick 1932-39
Powell, William 1931-34
Prevost, Marie 1923-26
Quinn, Anthony 1940-41
Raft, George 1939-43
Rains, Claude 1935-44
Reagan, Ronald 1937-43, 1946-50, 1952
Rich, Irene 1923-28
Rin Tin Tin 1923-30
Robinson, Edward G. 1930-41
Rogers, Ginger 1932
Roman, Ruth 1949-51
Sakall, S. Z. 1943-51
Scott, Randolph 1950-57
Scott, Zachary 1944-50
Sheridan, Ann 1936-47
Sherman, Lowell 1929
Shirley, Anne 1932-33
Smith, Alexis 1940-49
Smith, Kent 1947, 1949-50

Sondergaard, Gale 1936-37	Tracy, Lee 1932	William, Warren 1931-36
Sothern, Ann 1929-30	Turner, Lana 1937-38	Wood, Natalie 1954-62
Stanwyck, Barbara 1931-35, 1944-45	Veidt, Conrad 1941-42	Woodward, Joanne 1966-68
Stevens, Craig 1941-48	Wayne, John 1932-33, (Wayne) 1952-55	Wyman, Jane 1936-50
Tearle, Conway 1929	Whitmore, James 1954-55	Young, Gig 1941-43
Tobin, Genevieve 1933-36	Wilde, Cornel 1940-41	Young, Loretta (FN) 1928-29, 1929-33

en las escenas de ataque, otro estaba entrenado para saltar paredes de tres metros y medio, un tercero era el gentil perro hogareño, y así sucesivamente».

John Barrymore llegó a finales de 1923 e hizo su mayor contribución al estudio cuando protagonizó la primera película de Vitaphone, *Don Juan*, en 1926, pero fue Al Jolson quien conquistó el lugar de la primera estrella musical y sonora del estudio. El éxito de *El cantor de jazz* y *El loco cantor* (1928) fue fenomenal, y Jolson fue además un accionista del estudio. Si bien Warners tuvo un comienzo más ambicioso que otros estudios, el tránsito de las películas mudas al sonido estuvo lejos de ser sencillo, al menos respecto de las estrellas. Con la compra de First National entre 1928 y 1929, la compañía heredó los servicios de Richard Barthelmess, Billie Dove, Dorothy Mackaill y Loretta Young, entre otros, en la misma época en que impulsaba la producción de musicales. Así, muchas de las mujeres protagonistas de First National —como Alice White, Colleen Moore y Corinne Griffith— fueron conminadas a hacer papeles musicales siempre que se podía, junto a estrellas consolidadas de Warners como Myrna Loy y Louise Fazenda.

En esa época hubo un amuento significativo en la cantidad de estrellas, y no sólo por el repentino incremento de los musicales, que atrajo talentos que pronto se volvieron superfluos cuando el auge hubo terminado. En un breve listado de aquellos que aparecieron en una o dos películas de Warner en esa época, muchos de ellos haciendo su debut sonoro, habría que incluir a Fanny Price, Sophie Tucker, Ethel Waters, Charlotte Greenwood, John Boles, Irene Bordoni y Texas Guinan, mientras que la famosa corista Marilyn Miller apareció en tres musicales de Warners, y Joe E. Brown fue uno de los pocos que sobrevivió y se convirtió en una estrella estable del estudio en los treinta. La reducción drástica en los musicales y en el número total de largometrajes fue una buena excusa para deshacerse de muchas de las últimas estrellas del cine mudo, así como de intérpretes de First National, pero Warners ya contrataba al primer nuevo grupo de intérpretes que ayudaría a transformar al estudio durante los años posteriores.

Así, 1930 fue el año decisivo, el año en el que Edward G. Robinson, James Cagney y Joan Blondell llegaron, e inmediatamente lograron que el estudio mostrara una nueva imagen más fresca y también más dura. Ellos representaban una nueva raza de personalidades fuertes y con experiencia, que en la pantalla resultaban muy diferentes de los protagonistas románticos y las *flappers* de los veinte. Pronto se les unieron Bette Davis y Barbara Stanwyck, seguidos por Glenda Farrell y Paul Muni, todos actores sólidos, con experiencia teatral y que demostraron ser, en realidad, las estrellas más seguras y trabajadoras de Hollywood. El estudio las mantuvo ocupadas, dándoles a menudo cuatro o cinco films al año. Por supuesto, hubo también unos pocos intérpretes sofisticados, entre ellos Kay Francis, George Brent, Warren William, mientras que los talentos musicales Dick Powell y Ruby Keeler formaron pareja por primera vez en *Calle 42* a finales de 1932.

Lauren Bacall y Humphrey Bogart en *El sueño eterno*, dirigida por Howard Hawks.

Glenda Farrell, estuvo allí desde 1932 hasta 1937, recordó el buen clima que reinaba en el estudio por entonces. «Warners nunca te hacía sentir que sólo eras una parte del elenco. Podían darte un papel protagonista y luego un papel mínimo... Siempre se te pagaba y no había complejos de estrellato. Éramos un grupo muy unido: Cagney, Guy Kibbee, Hugh Herbert, Aline MacMahon, Dick Powell y Joan Blondell.»

El hecho de que este grupo hubiese sido reunido en un breve período de tiempo, en una época en la que el estudio tenía dificultades financieras, se debe en gran medida al jefe de producción Darryl F. Zanuck. El poderoso impacto de los nuevos protagonistas se vio pronto con claridad en cuatro películas estrenadas entre 1930 y 1932. Edward G. Robinson señaló la evolución de un nuevo tipo de gángster de cine, un hombre sin cualidades que lo redimieran, en 1930. En la piel de Little Caesar, dio una actuación absolutamente brillante y poderosa, llenando cada rincón de la película, en la cual la psicología del personaje le quitaba el protagonismo a la trama. No menos sorprendente fue la vitalidad de James Cagney en *The Public Enemy* (1931), en otro clásico papel de gángster, mientras que Paul Muni ofreció la interpre-

tación más conmovedora de su incipiente carrera como un inocente veterano de la guerra que huye de la ley, en el primer film de protesta social de Warner, *Soy un fugitivo* (1932). Finalmente, Bette Davis debe agradecerle a Zanuck que se hubiese opuesto a las objeciones del director Michael Curtiz para que ella hiciera el que luego resultó su primer papel memorable, como la niña sureña, acaudalada y de una belleza voluptuosa en *Esclavos de la tierra* (*Cabin in the Cotton*, 1932), un papel de niña malcriada y mala con el que se la identificaría cada vez más a lo largo de los años y sobre todo en *Jezabel* (1938).

En su temprano papel protagonista, Davis dominó la película, y lo hizo consistentemente a lo largo de casi toda su carrera como una de las pocas estrellas femeninas de Warners. Reconociendo las cualidades de estos intérpretes duros e individualistas, Jack Warner raramente intentó ponerlos en pareja (y poco éxito tuvo al hacerlo), tal como se acostumbraba en otros estudios.

Además, Warners era un estudio muy cerrado, caracterizado por un tipo de insularidad que significaba que raramente pedía estrellas en préstamo a los otros estudios. Así Bette Davis tuvo que luchar para conseguir que Jack Warner la cediera a RKO para *Cautivo del deseo* (1934), con Leslie Howard, y estaba convencida de que el estudio le había saboteado su oportunidad de ganar el Oscar. (Ni siquiera fue nominada, pero la película hizo muchísimo por su nombre.) Ella no volvió a ser cedida hasta 1941, cuando interpretó a una memorable Regina en la producción de Goldwyn *La loba* a cambio de Gary Cooper, de Goldwyn, que interpretó al Sargento York para Warners.

Tampoco había films multiestelares, a excepción de una bastante inesperada y lujosa película, no demasiado exitosa, basada en la obra homónima de Shakespeare, *El sueño de una noche de verano*, en 1935, interpretada por James Cageny como Bottom y Joe E. Brown como Flute junto con Dick Powell, Anita Louise, Frank McHugh y la recién llegada Olivia de Havilland. El año 1935 fue «grande» para el estudio. Bette Davis finalmente ganó su primer Oscar, por *Dangerous*, de Alfred E. Green, mientras Cagney, Powell y Brown figuraron en la lista de las estrellas más taquilleras. Algunos contratos notables incluyeron a Errol Flynn, preparado para convertirse en el principal actor de capa y espada al estilo Fairbanks y Barrymore, el pulido Claude Rains, y Humphrey Bogart, que apareció en *El bosque petrificado* (*The Petrified Forest*), de Archie L. Mayo. (Bogie había aparecido brevemente en el estudio en 1932, pero ahora volvía para quedarse.)

Una comparación de los salarios en 1935 muestra que Dick Powell ganaba menos de 70.000 dólares, Warren William 95.000 dólares y Kay Francis 115.000, y por encima de ellos estaba James Cagney, con un poco menos de 150.000, y Joe E. Brown, con 173.000 dólares. Pero hacia 1941, cuando empezaba a tener ganancias, y a pesar de los esfuerzos del estudio por mantener los salarios bajos, el sueldo de Cagney subió a 360.000 dólares, comparado con los 240.000 de Flynn. Bette Davis ganaba 252.000 y Bogart, que aún no era un actor principal, apenas menos de 100.000 dólares.

Ciertamente, Jack y Harry Warner eran muy paternalistas y dictatoriales con sus estrellas contratadas, y pagaban los salarios más bajos de los estudios principales en los treinta, lo cual condujo a muchas y largas disputas. James Cagney, por ejemplo, se retiró en 1932 tras completar *Gente viva*, de Roy del Ruth, y sólo regresó cuando su salario fue aumentado de 450 a 1.000 dólares a la semana, un valor más acorde con lo que su presencia representaba para el estudio. Pero se volvió a ir un año después, hasta que obtuvo otro aumento sustancial, e incluso se marchó de Warners como independiente durante un breve período entre

1936 y 1937. Bette Davis, famosa por su disputa, sin embargo, estaba muy por encima de la mediocre calidad de los guiones, y su desafío la llevó a una suspensión laboral y a una batalla legal en 1936. No sorprende que otra estrella de Warners, Olivia de Havilland, que se enfrentó con éxito a las condiciones punitivas de su contrato a comienzos de los cuarenta, lo cual le costó dos años fuera de la pantalla, ganó con una decisión que sentó jurisprudencia para los actores y sus contratos en la guerra contra los estudios.

La compañía siguió reforzando su lista de contratados a finales de los treinta, añadiendo unas pocas mujeres de un gran nivel como Ann Sheridan, Jane Wyman y Priscilla Lane, pero continuó inclinándose por los hombres con adquisiciones como Wayne Morris, Ronald Reagan, John Garfield, y estableció al duro por excelencia del cine, George Raft. Al mismo tiempo, las estrellas del estudio comenzaron a funcionar mejor que nunca en la taquilla. Si bien en general aparecieron al final de la lista de las diez mejores estrellas, al menos Bette Davis y Errol Flynn estuvieron en la lista por primera vez en 1939 junto con James Cagney, y tanto Cagney como Davis continuaron apareciendo regularmente a comienzos de los cuarenta. Pero fue Humphrey Bogart que surgió como el actor mejor considerado del estudio en la década con siete años seguidos en la lista, desde 1943 hasta 1949.

Un sorprendente actor maduro, Bogart comenzó su carrera con otros jóvenes de la escena y apareció en las primeras películas tanto de Spencer Tracy (*Up the River*, en Fox, de John Ford), como de Bette Davis (*The Bad Sister*, en Universal, de Hobart Henley). Al principio solía hacer de gángster, y recién a finales de los treinta sus papeles comenzaron a mejorar, aunque el gran salto vino con dos roles que rechazó George Raft. En *El último refugio* (1940), de Raoul Walsh, retrató conmovedoramente los últimos días de un gángster maduro en fuga, y apareció nuevamente un año después como el cínico detective privado Sam Spade en *El halcón maltés*, que también presentó a un inspirado grupo de intérpretes como Peter Lorre y Sydney Greenstreet en la primera de las muchas veces que aparecieron juntos en Warners. Además, la imagen del antihéroe de «Bogie» le hizo más fácil que a otros tipos duros que lo contrataran, lo que significó trabajar con actrices tan destacadas como la experimentada pero vulnerable (por lo joven) Ida Lupino, y a la entrañable y aún bella Mary Astor, que había actuado por primera vez en Warner Bros. frente a John Barrymore casi veinte años antes. La más memorable de todas sus parejas fue Ingrid Bergman, cedida por Selznick, en *Casablanca* en 1942, que mostró el lado más suave y romántico de este personaje desilusionado y cansado del mundo y anticipó un par de películas con Lauren Bacall. Bogart y Bacall se enamoraron en la pantalla en *Tener y no tener* y Bacall fue la última y la más entrañable de sus cuatro mujeres. Ella fue, sin embargo, una estrella desperdiciada por el estudio, que sólo atinó a ponerla junto a Bogart.

Ciertamente, Warner Bros. continuó jactándose de su fuerte lista de actores contratados a lo largo de los cuarenta, a pesar de algunas marchas. Paul Muni se fue en 1939, seguido por Pat O'Brien, que hizo de segundo violín para Cagney en muchas películas, principalmente como sacerdote en *Angels with Dirty Faces*, de Michael Curtiz. Otro de los más seguros secundarios del estudio fue George Brent, que se fue en 1942 cuando Paul Henreid llegó para, casi literalmente, aterrizar en sus zapatos. Pero John Garfield también comenzaba a encontrar su lugar. Era un auténtico vínculo entre la vieja generación de Cagney y Bogart y las estrellas de la posguerra como Brando y James Dean; muy a menudo como joven cínico y rebelde, tuvo su primer éxito en Warners con *The Sea Wolf*, de Curtiz, efectivamente en pareja con Ida Lupino y Edward G. Robinson (en uno de sus últimos papeles para Warner),

Pride of the Marines (1945) y *Humoresque* (1946) frente a Joan Crawford. Crawford había dejado MGM en 1942 y encontró nuevo hogar en Warner Bros. un año después, junto con una imagen nueva y más fuerte indicada para el mundo de los *films noir* del estudio en los cuarenta. Se la vio en su papel más expresivo —e impresionante— como la luchadora en *Alma en suplicio,* que le iba perfectamente y le granjeó un Oscar.

El estudio fue afortunado con eso, a pesar de las disputas y las tensiones, así que muchas de sus estrellas se quedaron durante bastante tiempo, pero, a finales de los cuarenta, la suerte estaba echada. Bogie se fue en 1948, seguido por Bette Davis en 1949 junto con un par de actores más: Alan Hale, recordado como el compañero de Errol Flynn en innumerables películas de acción, y Jack Carson, que volvió pocos años después para hacer su papel más conocido como el vicioso agente de la prensa en la nueva versión de 1954 de *Ha nacido una estrella.* Con la marcha de Joan Crawford, Cagney y Flynn en 1951, una era llegó a su fin.

Pocas estrellas consolidadas e independientes aparecieron con regularidad en las películas de Warner en los cincuenta. Éstas incluyeron a Burt Lancaster, Alan Ladd, Randolph Scott, Virginia Mayo y John Wayne, pero el estudio también intentó pulir la imagen de unos pocos recién llegados para lanzarlos al estrellato. Comenzaron de forma propicia con un joven hallazgo rubio y musical llamado Doris Day, que hizo su debut en la romántica *Romanza en alta mar* (*Romance on the High Seas*, 1948), de Curtiz, y que a menudo fue puesta en pareja con el cantante Gordon MacRae; otros «lanzamientos» de importancia incluyeron a Tab Hunter, Troy Donahue, Natalie Wood, que coprotagonizó *Rebelde sin causa*, y Angie Dickinson, que encendió la pantalla junto a John Wayne en *Río Bravo* (1959). Pero el más prometedor fue James Dean, que murió trágicamente en 1955, después de tan sólo tres largometrajes. De algún modo fue apropiado que él hubiera florecido, aunque brevemente, en el estudio de Cagney, Garfield y Bogart, al igual que lo hizo el joven Marlon Brando, como la estrella de *Un tranvía llamado deseo* (1951). Más recientemente Burt Reynolds y Clint Eastwood continuaron con éxito la tradición del «macho» de Warners.

Los directores

Muchos de los más eficientes y versátiles directores de Hollywood —en particular aquellos orientados hacia los géneros predominantemente masculinos, como el thriller, las películas de gángsters y las de acción y aventuras— encontraron un hogar aceptable en Warner Bros. Durante treinta años en el estudio, Michael Curtiz dirigió una gran variedad de films, pero es mejor recordado por sus películas de acción con Errol Flynn y sus tres ganadoras del Oscar, *Yanqui Dandy, Casablanca* y *Alma en suplicio.* Los musicales a menudo se le asignaban a Lloyd Bacon o al talento único de Busby Berkeley, y William Dieterle se especializó en biografías protagonizadas por Paul Muni o Edward G. Robinson. Hubo unos pocos directores sensibles con los actores, principalmente Alfred E. Green y Edmund Goulding, a quienes se les asignaron los films con Bette Davis u otras películas de mujeres. Entre los muchos hombres identificados con las películas duras del estudio estaban William A. Wellman, Mervyn LeRoy, y el guionista convertido en director John Huston, junto con el experimentado Raoul Walsh, y Howard Hawks, que colaboró con las estrellas principales James Cagney y Humphrey Bogart, mientras Walsh también asumió el lugar de Curtiz como director favorito de Errol Flynn en los cuarenta.

Si bien fue una compañía bastante pequeña desde 1923 hasta 1927, Warner Bros. era una empresa en crecimiento y tuvo éxito al establecer un grupo de eficaces directores en esa época. Muchos de ellos siguieron hasta los años treinta, haciendo la transición de las películas mudas a las sonoras y desarrollando las técnicas dentro del estudio. Este grupo de hábiles profesionales pareció encajar bien para dirigir el tipo de dramas, thrillers, comedias y musicales de guión cerrado y del estilo más característico de Warners.

William Beaudine, por ejemplo, que trabajó para Warners con altibajos entre 1923 y 1939, fue conocido por su habilidad con los actores infantiles y comenzó dirigiendo a Wesley Barry en algunas comedias antes de ser asignado a otras películas ligeras, mientras Howard Bretherton (1926-1934) se especializó en películas baratas de acción y en las de *Rin Tin Tin*. Archie L. Mayo y Ray Enright fueron dos de los directores más seguros aunque relativamente anóminos que abordaban todos los géneros, con un promedio de tres o cuatro películas al año. Alan Crosland hizo su nombre en las primeras películas de Vitagraph, *Don Juan* (1926) y *El cantor de jazz*, pero dirigió muchos thrillers rutinarios en años posteriores, mientras que Roy del Ruth pasó de las películas mudas de pequeña escala protagonizadas por Monte Blue y Louise Fazenda a los musicales populares protagonizados por James Cagney.

La lista de contratados creció durante un breve período de tiempo a finales de los veinte, cuando el estudio estrenaba más películas que nunca. Un buen número de directores fue heredado de First National pero ninguno de ellos se quedó en Warners más de un par de años. [El más interesante del grupo fue Frank Lloyd, que ganó un Oscar en 1929 por *Trafalgar* (*The Divine Lady*), una película de First National distribuida por Warners.]

Entre los muchos directores contratados por el estudio, cuatro en particular sobresalieron por su calidad. El más importante de todos fue el legendario húngaro Michael Curtiz. Famoso por su comportamiento dictatorial y su inglés chapurreado, era un realizador extremadamente habilidoso y eficiente que fue traido especialmente de Alemania en 1926 y produjo una gran cantidad de películas de todo tipo. A pesar de que sus presupuestos se hicieron mayores a lo largo de los años y que él redujo su producción, siempre mantuvo la mentalidad del verdadero director contratado hasta el final de su carrera. Curtiz alcanzó su punto álgido en el período 1935-1945, cuando se inició su memorable colaboración con Errol Flynn en *El capitán Blood, Robin de los bosques,* que codirigió con William Keighley en 1938, y *El halcón del mar*, así como las películas con Cagney *Angels with Dirty Faces* y *Yanqui Dandy*, y las ganadoras del Oscar *Casablanca* y *Alma en suplicio.*

Lloyd Bacon llegó al estudio el mismo año que Curtiz y fue tan prolífico y amplio como él, pero fue mejor conocido por musicales como *El loco cantor* y *Calle 42* así como por algunas comedias-thriller entretenidas protagonizadas por Edward G. Robinson [*A Slight Case of Murder* (1938) y *Brother Orchid* (1940), ambas de Lloyd Bacon]. En contraste, Mervyn LeRoy fue recordado por sus películas más duras, incluyendo *Hampa dorada, Soy un fugitivo* —el mejor de los dramas sociales— y *They Won't Forget* (1937). A diferencia de Curtiz o Bacon, LeRoy aspiraba a unirse a ese pequeño grupo de directores que también se dedicaban a la producción de películas, y aceptó una tentadora oferta de MGM en 1938, en donde tuvo la posibilidad de trabajar con unos presupuestos más elevados, aunque esto no supuso realizar unos films de una calidad mejor que la de aquellos que hizo para Warners. También estaba William Keighley, que era menos prolífico pero que dirigió una gran variedad de películas. Sus films con Cagney incluyeron *Contra el imperio del crimen, Each Dawn I Die* (1939) y *The Fighting 69th* (1940), mientras que dirigió a Errol Flynn en *El príncipe y el mendigo* y *Robin*

LOS DIRECTORES

Adolfi, John G. 1928-33
Bacon, Lloyd 1926-43
Bare, Richard L. 1948-50, 1956-60
Beaudine, William 1923-25, (FN) 1927-29, 1929-31, 1935-39
Bell, Monta 1924
Berkeley, Busby 1932-38
Bernhardt, Curtis 1940-42, 1945-47
Borzage, Frank 1934-37
Bretherton, Howard 1926-34
Butler, David 1943-44, 1946-56
Capra, Frank (FN) 1926-27, 1940-41
Clemens, William 1936-41
Cline, Edward 1929-30
Crosland, Alan 1925-31, 1933-35
Curtiz, Michael 1926-54
Daves, Delmer 1943-45, 1947-49, 1958-64
De Cordova, Frederick 1945-48
Del Ruth, Roy 1925-34, 1949-54
DeToth, André 1952-54
Dieterle, William 1930-39
Dillon, John Francis 1929-31
Douglas, Gordon 1951-61
Eastwood, Clint (Malpaso) 1976-2000
Enright, Ray 1927-41
Farrow, John 1937-38
Florey, Robert 1933-35, 1941-42, 1945-46
Godfrey, Peter 1944-50
Goulding, Edmund 1937-43
Green, Alfred E. 1929-36
Hawks, Howard 1931-32, 1941-45
Hitchcock, Alfred (Transatlantic) 1948-49, 1950-53
Howard, William K. 1940-41
Humberstone, H. Bruce 1934
Huston, John 1941-48
Kazan, Elia 1954-57
Keighley, William 1932-42, 1950-53
Kubrick, Stanley 1971-99
Lederman, Ross 1927-29, 1934-35, 1941-43
LeRoy, Mervyn (FN) 1927-29, 1929-38, 1955-59
Litvak, Anatole 1937-41
Lloyd, Frank (FN) 1922-30, 1929-31
Lubitsch, Ernst 1923-26
Marin, Edwin L. 1950-51
Mayo, Archie 1927-37
McDonald, Frank 1935-38
McGann, William 1930-39
Milestone, Lewis 1925
Negulesco, Jean 1941-48
Neill, Roy William 1938-39
Nugent, Elliott 1932
Rapper, Irving 1941-47
St. Clair, Malcolm 1924
Scorsese, Martin 1969-73
Seiter, William A. (FN) 1928-29, 1929-31
Sherman, Vincent 1939-50
Siegel, Don 1945-48
Stahl, John (FN) 1920-26
Tuttle, Frank 1955-59
Vidor, King 1949-50
Walsh, Raoul 1939-51
Wellman,William A. 1930-33, 1953-58
Windust, Bretaigne 1948-51

de los bosques (codirigida por Curtiz) y tuvo un último éxito cómico en 1942 con *The Man Who Came to Dinner.*

Hubo unos pocos directores más especializados en Warners en los treinta. Alfred E. Green fue más conocido por su habilidad con los actores y trabajó a menudo con actrices principales como Barbara Stanwyck, Kay Francis y Bette Davis, que ganó el Oscar a mejor actriz por *Dangerous* (1935). William A. Wellman se sentía más cómodo con películas duras como *The Public Enemy* y *Enfermeras de noche*, ambas de 1931. Encajó bien en el nuevo estilo de Warners a comienzos de los treinta y también dirigió unos pocos dramas sociales distinguidos, incluyendo *Wild Boys of the Road* (1933), antes de convertirse en independiente, pero regresó en los cincuenta cuando *The High and the Mighty* (1954) fue un gran éxito. William Dieterle sólo surgió como director principal a finales de los treinta, especializándose en biografías históricas de Pasteur, Zola, Reuter y otros, protagonizadas o bien por Paul Muni o por Edward G. Robinson. Pero el nombre más conocido del estudio fue el del notable Busby Berkeley. Si bien oficialmente se lo conocía como coreógrafo o director, su talento radicaba en la creación de ingeniosos, creativos, inesperados y a veces arriesgados efectos especiales con grandes cantidades de bailarinas ligeras de ropa dispuestas en patrones caleidoscópicos, observadas desde una variedad de ángulos o tomadas con cámaras móviles. Berkeley causó un tremendo impacto con su primer grupo de musicales para Warner Bros.,

la extremadamente popular *La calle 42*, seguida por *Vampiresas de 1933* y *Desfile de candilejas*, estrenadas una tras de otra en 1933. Pero aunque el estudio lo mantuvo ocupado a lo largo de toda la década, nunca superó su éxito inicial.

Las nuevas llegadas de los treinta incluyeron a Edmund Goulding y Anatole Litvak, pero el más importante fue el veterano Raoul Walsh. Especialista en westerns, thrillers y películas de acción, trabajó con las principales estrellas masculinas del estudio e hizo una gran contribución en los cuarenta con sus numerosas producciones sombrías en blanco y negro en la verdadera tradición de Warners. Impulsó a Bogart al estrellato en *El último refugio*, dirigió a Cagney en uno de sus últimos grandes papeles de gángster, como Cody Jarrett en *Al rojo vivo* (1949) y sucedió a Curtiz como director favorito de Errol Flynn en films como *Murieron con las botas puestas* (1941) y *Objetivo: Birmania* (1945). Pronto se convirtió en uno de los favoritos de Jack Warner, por trabajar muy rápido y porque lograba ajustarse a los presupuestos asignados.

El otro único director de los cuarenta con el estilo de Walsh fue Howard Hawks. Fue uno de los más perdurables y versátiles directores independientes de Hollywood, brillante al combinar su talento con las exigencias de los diversos estudios. Había hecho comedias para RKO y Columbia en los treinta, por ejemplo, pero regresó periódicamente a Warner para dirigir dramas de acción. Su mayor contribución se produjo a comienzos de los cuarenta con las muy exitosas películas bélicas *El sargento York* y *Air Force*, seguidas por un par de thrillers filmados en 1944: *Tener y no tener* y *El sueño eterno*, que presentaron a Lauren Bacall, uno de los grandes descubrimientos de Hawks, con Humphrey Bogart, creando así un poco de magia para la pantalla.

La insularidad general del estudio se reflejó en el hecho de que, al igual que con sus estrellas, Warners prefería limitarse a su propia gente. (Uno de los pocos «extraños», William Wyler, fue prácticamente despedido en 1938 del rodaje de *Jezabel* porque excedió el presupuesto, y sólo gracias a la intervención de Bette Davis y a un acuerdo para trabajar muchas horas extras pudieron persuadir a Jack Warner para que lo aceptase nuevamente.) Los directores de éxito a menudo eran alentados a quedarse muchos años, mientras que los nuevos directores en general eran promovidos de entre el resto del personal del estudio. En los cuarenta, Jean Negulesco pasó de los cortometrajes a las películas, mientras que Irving Rapper fue ascendido de asistente de dirección y asesor de diálogos a la dirección. Pero Don Siegel era tan bueno en su trabajo como montador del estudio y experto en insertos (imágenes insertadas aleatoriamente) que Jack Warner no lo quería en la realización; pero, naturalmente, terminó por aceptar. Los guionistas convertidos en directores fueron Vincent Sherman, Delmer Daves y, principalmente, John Huston. Tras el guión de *El último refugio* para Walsh y *El sargento York* para Hawks, Huston naturalmente siguió la línea de orientación masculina de Warners y desarrolló una relación extremadamente buena con Bogart en *El halcón maltés*, *El tesoro de Sierra Madre* y *Cayo Largo* (*Key Largo*), que continuó en los cincuenta cuando ambos dejaron el estudio, de forma sobresaliente en *La reina de África*.

Otros de los nuevos que destacaron de un modo u otro fueron David Butler, quien se especializó en lujosos musicales, y el inimitable productor y director Alfred Hitchcock, que usó el Technicolor por primera vez en *La soga* (1948) y *Atormentada* (1949), pero se destacó más en la filmación del tenso thriller en blanco y negro *Extraños en un tren*. Un sorprendente número de ex directores de Warner regresó a trabajar al estudio en los cincuenta, entre ellos William Keighley, William A. Wellman, Roy del Ruth, Delmer Daves, Raoul Walsh, que

tuvo un gran éxito con *Más allá de las lágrimas* (*Battle Cry*, 1955), mientras que Don Siegel regresó tras casi veinticuatro años y, en 1971, realizó la primera entrega de la muy violenta y exitosa serie policial con Clint Eastwood *Harry el sucio*.

El personal creativo

Los directores de fotografía y los directores artísticos principales de Warner Bros. hicieron una contribución importante en el desarrollo del característico estilo en blanco y negro del estudio en los treinta. Un número de los mejores directores de fotografía, incluyendo a Sol Polito y Ernest Haller, fueron heredados cuando Warners compró First National, mientras que el departamento artístico estaba encabezado por el prolífico Robert Haas, el distinguido Carl Jules Weyl y el brillante e imaginativo Anton Grot, que estuvo veinte años con la compañía. El estudio se destacó también en otros departamentos técnicos, y tuvo su grupo de expertos en efectos especiales, diseñadores de vestuario, encabezados por el original Orry-Kelly, escritores como Casey Robinson y Howard Koch, y compositores, incluyendo al ilustre Erich Wolfgang Korngold y Max Steiner. Pero quedó para el equipo de compositores de canciones de Al Dubin y Harry Warren el capturar el espíritu de Warner Bros. en los treinta con canciones como «We're In the Money» y «My Forgotten Man» en *Vampiresas de 1933*, la ganadora del Oscar «Melodía de Broadway» de *Vampiresas de 1935* y muchas, muchas más.

Los directores de fotografía y los directores artísticos

Cuando Warner Bros. completó su compra de First National en 1929, el estudio heredó algunas de las nuevas estrellas de cine y de los directores, muchos de los cuales no permanecieron demasiado tiempo con la nueva compañía. Muchos directores de fotografía principales, sin embargo, se quedaron para convertirse en fijos. Éste probablemente sea el único ejemplo de un estudio que adquiere un equipo de directores de fotografía que trabajan con un nivel altísimo durante más de veinte años y que desempeñan un papel crucial en el desarrollo del estilo característico de la casa.

En muchos casos, las carreras de estos directores de fotografía reflejan el desarrollo del estudio en esos años. Por ejemplo, el más conocido de aquel grupo de First National fue Sol Polito, que pasó de los tempranos musicales sonoros y los mejores de Busby Berkeley (*La calle 42, Vampiresas de 1933)* a unos dramas contemporáneos y thrillers, especialmente aquellos dirigidos por LeRoy a comienzos de los treinta, incluyendo *Soy un fugitivo*. En años posteriores trabajó principalmente con Michael Curtiz, adoptando un estilo más suave en las películas históricas de aventura, como en *El halcón del mar*, cuya fotografía es excelente, mientras se encargaba las primeras producciones en Technicolor.

Un patrón similar puede verse en el trabajo de su compatriota italiano —pero no de First National— Tony Gaudio. Pasó de temas excéntricos en los primeros años, como en *Pasto de tiburones* (*Tiger Shark*, 1932), de Howard Hawks, y *Fog Over Frisco* (1934), a las biografías y los dramas de época de los años posteriores. Ganó un Oscar por su contribución en *El caballero Adverse* y realizó la fotografía de muchas de las estilizadas películas con Bette Davis

a comienzos de los cuarenta, incluyendo *La carta* (*The Letter*, 1941), de William Wyler, por la que fue nominado al Oscar.

En contraste, Ernest Haller se tomó más tiempo para establecerse tras su llegada de First National. Para él el gran salto llegó en 1938, cuando le asignaron la relativamente lujosa *Jezabel*. Continuó filmando muchas películas con Bette Davis en los años posteriores, y trabajó bien con otras damas principales: Ingrid Bergman en *La exótica* y Joan Crawford en *Alma en suplicio*. Si bien casi todas las películas de Haller para Warner fueron en blanco y negro, compartió un Oscar por *Lo que el viento se llevó*, sorprendente elección del productor David Selznick para la más rutilante de sus producciones de los treinta. Haller dejó Warners en 1951, pero fue invitado para dar rienda a su talento en una interesante y primeriza producción en Cinemascope, *Rebelde sin causa*, y también para la muy extraña producción en blanco y negro *¿Qué fue de Baby Jane?*, coprotagonizada por dos ex estrellas de Warner, Bette Davis y Joan Crawford.

El tercero de los directores de fotografía de First National fue Sidney Hickox, un especialista en películas de acción que hizo parte de su mejor trabajo con Howard Hawks y Raoul Walsh en los cuarenta y coronó su carrera en Warner Bros. con la muy exitosa *Más allá de las lágrimas* (1955), de Raoul Walsh, en color y Cinemascope. Luego, también hubo otros dos de First National, Ted McCord, que regresó a Warner Bros. a mediados de los treinta, y Arthur Edeson. Conocido como maestro de la fotografía en blanco y negro, Edeson lució su talento en Warners entre 1939 y 1942, cuando trabajó en las secuencias de guerra de *El sargento York* y *El halcón maltés* en 1941, y fue nominado por su dirección de fotografía en *Casablanca* al año siguiente. Ted McCord, por el contrario, se desarrolló lentamente y trabajó durante muchos años en películas de acción o westerns, ambas de serie B, e hizo su nombre por primera vez a finales de los cuarenta con *El tesoro de Sierra Madre* y *Belinda*, que se estrenaron en 1948. El trabajo de McCord en *Sierra Madre* impresionó tanto a Elia Kazan que el director lo contrató especialmente para *Al este del Edén* en 1955, la primera película en color de Kazan y también la primera suya en Cinemascope.

Todos estos hombres estuvieron entre quince y veinte años en el estudio, pero la relevante colaboración de Hal Mohr se concentró en un breve período a finales de los veinte y mediados de los treinta. Fue el primero en trabajar con el sonido, en *El cantor de jazz*, y también en la desastrosa película épica de dos millones de dólares *El arca de Noé* (1929), pero se marchó antes de que se filmara la peligrosa secuencia del diluvio, en la que muchos extras resultaron heridos de gravedad. Regresó seis años después para realizar un trabajo notable en *El sueño de una noche de verano*, con su mezcla de fantasía, comedia y espectáculo de vestuario, y fue recompensado con el primer Oscar otorgado a un director de fotografía de Warner Bros.

El último de los directores de fotografía clásicos del estudio fue Harry Stradling Sr., que llegó a finales de los cincuenta, cuando todos los otros se habían marchado y se hizo cargo de muchos de los musicales y otras notables producciones. Obtuvo cuatro nominaciones al Oscar durante esos años y contribuyó en gran medida a la calidad de las películas de Warner Bros., para, finalmente, dejar el estudio tras obtener una estatuilla por su muy aclamada filmación en 70 milímetros de *My Fair Lady* en 1964.

Con su predilección por los thrillers contemporáneos y los dramas, las películas de acción y las comedias, en su mayoría filmadas rápidamente y a un coste bajo, la compañía requería cualidades especiales en sus directores artísticos, que desempeñaron un papel cru-

cial en determinar el distintivo aspecto de sus largometrajes. Así, el estudio tuvo la suerte de contratar bastante temprano al polaco Anton Grot, junto con Robert Haas y John Hughes, sus tres directores artísticos más prolíficos y duraderos. Todos permanecieron en Warners durante unos veinte años y realizaron una proporción significativa de la producción total del estudio. Haas, por ejemplo, trabajaba en unos siete films al año a lo largo de casi toda la década de los treinta, Hughes un poco menos, y Grot fue tan activo como ecléctico en los primeros años, pero redujo drásticamente su trabajo a partir de 1935.

Grot había estado primero en First National, aunque brevemente, cuando la compañía fue comprada por Warner Bros., y pronto, a finales de 1928, tuvo la oportunidad de trabajar en *El arca de Noé*. Lo más impresionante fue el decorado del templo gigante y el espectacular clímax del diluvio cuando el templo es destruido y la gente es arrastrada por el torrente. Éste fue el primero de 16 films en los que Grot colabró con el director Michael Curtiz. Sus estilizados y expresivos decorados para *Svengali* (1931), de Archie L. Mayo, por ejemplo, fueron tan impactantes que hicieron que la fotografía pareciera excepcional, lo cual le granjeó la primera nominación al Oscar a él y al fotógrafo Barney McGill. El punto de inflexión para él y el estudio llegó en 1935, cuando trabajó en tres films memorables, *El sueño de una noche de verano*, *El capitán Blood* y *El caballero Adverse*, y a partir de ese momento se concentró en producciones especiales incluyendo *Life of Emile Zola* (1937), *The Private Lives of Elizabeth and Essex* y *El halcón del mar*. Robert Haas también compartió los trabajos más visibles de finales de los treinta. Diseñó *El príncipe y el mendigo* y *Jezabel*, seguidas por muchas otras películas con Bette Davis, mientras que John Hughes creó muchos de los importantes decorados en los largometrajes de aventuras que iban desde *La carga de la brigada ligera* y la nueva versión de *The Dawn Patrol* hasta *El sargento York*, junto con un par de musicales en Technicolor, *This Is the Army* y *Noche y día*.

En 1935 y 1936 habían tenido lugar importantes cambios. Una mejoría general en los parámetros de producción (y sus presupuestos) coincidió con la llegada de cuatro nuevos directores artísticos sobresalientes, los cuales se quedaron hasta finales de los cuarenta. Esto significó que un director artístico principal debía estar disponible prácticamente para cualquier producción de Warner Bros. El más importante del nuevo grupo fue Carl Jules Weyl, uno más de los destacados directores artísticos extranjeros que desempeñaron un papel muy importante en Hollywood. Trabajó en muchos largometrajes de Curtiz en los cuarenta, como *Yanqui Dandy* y la atmosférica creación de *Casablanca*, ambas filmadas en 1942, pero ganó su único Oscar por su estilizado trabajo en *Robin de los bosques*, filmada en Technicolor.

Hugh Reticker y Max Parker fueron asignados a muchas películas de serie B y otras producciones en blanco y negro. Reticker pasó de *Los muertos andan* (*The Walking Dead*, 1936), de Michael Curtiz, a *Humoresque* (1946), mientras que Parker contribuyó con su talento en películas de gángsters tan sobresalientes como *Each Dawn I Diey* y *The Roaring Twenties*, ambas de 1939. Ted Smith se especializó en westerns tanto en color como en blanco y negro, trabajando con el director Raoul Walsh en los cuarenta. Y finalmente estaba Edward Carrere, que llegó en 1944 y trabajó en algunas de las últimas películas destacadas en blanco y negro: por ejemplo, en *El manantial* (*The Fountainhead*), de King Vidor, y *Al rojo vivo*, ambas de 1949, conectando con el Cinemascope en los cincuenta, por ejemplo, *Helena de Troya* (1955) y producciones más recientes como *Camelot*, por la que ganó un Oscar en 1967, y *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah.

El personal creativo

Directores artísticos
Basevi, James 1953-55
Carré, Ben 1926-27
Carrere, Edward 1944-57, 1962-70
Fleischer, Stanley 1936-51
Grot, Anton (FN) 1928-30, 1931-48
Haas, Robert 1929-50
Hartley, Esdras 1923-24, 1928, 1931-40
Hughes, John J. (FN) 1928-31, 1933-49
Kuter, Leo E. 1939-64
Leven, Boris 1954-55
Novi, Charles 1936-44
Okey, Jack (FN) 1924-30, 1931-34
Parker, Max 1928-31, 1935-47
Pogany, William A. 1933-34
Reticker, Hugh 1934-50
Smith, Ted 1936-49
Weyl, Carl Jules 1934-47

Diseñadores de vestuario
Anderson, Milo 1933-52
Best, Marjorie 1948-60
Luick, Earl 1928-33
Mabry, Moss 1953-56
Newman, Bernard 1946-47
Orry-Kelly 1932-45
Rhodes, Leah 1941-50
Shoup, Howard 1935-41, 1952-67
Stevenson, Edward 1929-31
Travilla, William 1946-49

Compositores y directores musicales
Buttolph, David 1948-51
Deutsch, Adolph 1937-46
Forbstein, Leo F. 1928-48
Friedhofer, Hugo 1945-47
Green, Johnny 1948-49
Harling, W. Franke 1936-37
Heindorf, Ray 1936-54
Hollander, Frederick 1942-47
Korngold, Erich Wolfgang 1935-47
Lava, William 1948-52
Roemheld, Heinz 1938-45
Silvers, Louis 1927-30
Steiner, Max 1936-65
Waxman, Franz 1943-47

Montadores
Amy, George (FN) 1925-29, 1930-47
Blangsted, Folmar 1944-64
Crosland, Alan, Jr. 1944-52
Curtiss, Ray (FN) 1929, 1930-33
Dawson, Ralph 1927-45, 1953-54
Fehr, Rudi 1937-55
Gibbons, James 1930-43
Gross, Roland 1957-58
Holmes, William 1930-41
Killifer, Jack 1928-43
Kolster, Clarence 1922-27, 1933-58
Low, Warren 1932-44
Marks, Owen 1928-60
Morley, James 1932-33
Morra, Irene 1943-54
Morse, Terrell 1928-31, 1934-43
Nyby, Christian 1943-48
O'Steen, Sam 1955-67
Pratt, Thomas 1928-43
Richards, Frederick 1937-49
Richards, Thomas 1933-42
Stone, LeRoy (FN) 1928-29, 1930-31
Weisbart, David 1943-51
Ziegler, William 1951-67

Directores de fotografía
Barnes, George 1933-38
Bredell, Woody 1947-49
Burks, Robert 1937-44 (efectos esp.), 1941-53
Edeson, Arthur (FN) 1924-27, 1934-49
Freund, Karl 1947-50
Garmes, Lee (FN) 1927-29, 1929-30
Gaudio, Tony 1929-43
Glennon, Bert 1941-46
Haller, Ernest (FN) 1926-30, 1930-51
Hickox, Sidney (FN) 1927-30, 1930-54
Howe, James Wong 1938-47
Marley J. Peverell 1945-50
McCord, Ted (FN) 1924-29, 1936-57
McGill, Barney 1927-33
Mohr, Hal 1926-28, 1935-36
Musuraca, Nicholas 1925-26
Polito, Sol (FN) 1926-30, 1930-47
Rosher, Charles 1937-41
Sharp, Henry 1942-44
Stradling, Harry, Sr. 1955-64

Guionistas
Baldwin, Earl 1930-40
Buckner, Robert 1937-45
Busch, Niven 1931-34, 1938-39
Coffee, Lenore 1940-44
Coldeway, Anthony 1927-29, 1936-42
Daves, Delmer 1934-37
Diamond, I. A. L. 1946-49
Doyle, Laird 1924-37
Duff Warren 1933-40
Epstein, Julius y Philip 1934-44
Finkel, Abem 1933-38
Gates, Harvey 1926-30
Gibney, Sheridan 1932-36
Hayward, Lillie 1929-37
Herbert, F. Hugh 1933-36
Holmes, Brown 1931-36
Hubbard, Lucien 1929-32
Huston, John 1937-41
Josephson, Julien 1928-31
Koch, Howard 1939-45
Kraly, Hans 1924-26
Krims, Milton 1936-40
Lord, Robert 1927-35
MacDougall, Ranald 1944-50
Macauley, Richard 1935-42
Maltz, Albert 1943-46
Miller, Seton I. 1934-40
Raine, Norman Reilly 1936-41
Robinson, Casey 1935-45
Rossen, Robert 1937-42
Theca, Harvey 1928-32
Turney, Catherine 1945-47
Wilbur, Crane 1936-40, 1950-53
Zanuck, Darryl F. 1924-28

Los otros departamentos

Como se ha señalado anteriormente, hubo dos períodos en particular en los que Warner Bros. recibió a gran parte de su personal principal: 1928-1929, cuando la compañía se expandía y se adaptaba al sonido, y 1935-1936, cuando se orientó hacia la realización de unas producciones más costosas. Nathan Levinson, por ejemplo, fue designado director del Departamento de Sonido del estudio en 1928, un puesto que mantuvo más de veinte años, durante los cuales fue nominado 20 veces para el Oscar, individualmente o por su colaboración con expertos en efectos fotográficos como Byron Haskin, otro veterano de Warner Bros. Haskin también había comenzado a mediados de los veinte como director de fotografía, luego comenzó a concentrarse en los efectos especiales. El departamento creció con Fred Jackman, y a finales de los treinta, según las palabras de Haskin, «era prácticamente un estudio dentro de otro estudio. Teníamos a nuestros propios directores artísticos y gente encargada de montar los decorados», junto a una «unidad de planificación» por la cual cada unidad se encontraba bajo un director de efectos especiales. Este sistema funcionó extremadamente bien. Uno de los expertos clave era Don Siegel (mucho antes de su carrera posterior como director de películas de acción o de crimen), que dirigió la unidad de insertos y aportó memorables secuencias de montaje para películas como *Confessions of a Nazi Spy*, de Anatole Litvak, en 1938 y *Casablanca* en 1942.

La llegada del sonido requirió nuevos técnicos y Leo F. Forbstein fue designado director del Departamento de Música y director de la orquesta Vitaphone. Durante los siguientes veinte años, reunió un equipo de compositores y escritores de canciones. El escritor de canciones Al Dubin formó equipo con Joe Burke en una cantidad de tempranos musicales sonoros a partir de *Vampiresas de Broadway*, luego trabajó con Harry Warren. Pronto surgieron como uno de los principales equipos de compositores de la década, aportando canciones para la mayoría de los musicales de Busby Berkeley, desde *La calle 42* en adelante, y ganó un Oscar por «Melodía de Broadway», incluida en *Vampiresas de 1935*.

También se necesitaban nuevos montadores y el estudio contrató a tres de los mejores en 1928. Ralph Dawson y George Amy se quedaron alrededor de veinte años, y Owen Marks tres décadas. Entre ellos compartieron muchos de los trabajos más importantes e hicieron grandes contribuciones para desarrollar el ritmo rápido y el estilo económico de los productos del estudio.

Cuando Warner Bros. compró First National tuvo que elegir entre dos de los talentosos hermanos Westmore para encabezar el recién expandido Departamento de Maquillaje. En su momento, optaron por Percy (que había estado en First National) y no se vieron defraudados. Entre sus muchos logros, rehízo por completo la cara de Bette Davis para su aparición como la reina Isabel e hizo un notable trabajo al transformar a Paul Muni en Louis Pasteur, Emile Zola y Benito Juárez.

El más prolífico y brillante diseñador de vestuario del estudio, Orry-Kelly, fue contratado en 1931, la época en la que Warners adquirió nuevas actrices de la envergadura de Bette Davis, Barbara Stanwyck y Kay Francis. Kelly se superó a sí mismo vistiendo a Bette Davis durante sus muchos años como reina absoluta del conjunto de actrices de Warners, aportando los matices adecuados para ayudar a definir los diversos personajes que ella creó con tanta eficacia para la pantalla. Kelly siempre se esforzó por recrear con exactitud la ropa de las distintas épocas y los resultados alcanzaron su esplendor en películas como *The Private*

Life of Elizabeth and Essex y *Mr. Skeffington*. Por el contrario, para Kay Francis recurrió a la alta costura de vanguardia en sus aspectos más elegantes y originales. Otros diseñadores del estudio, como Earl Luick (en los primeros años) y el joven Milo Anderson, se vieron eclipsados por el formidable Kelly. Anderson, sin embargo, tuvo buenos trabajos a finales de los treinta, incluyendo producciones en color como *Gold Is Where You Find It* y *Robin de los bosques*, ambas de 1938, ya que la especialidad de Kelly era el blanco y negro. Anderson también vistió a los actores en *Noche y día* y *Life with Father*, tras la marcha de Kelly. Leah Rhodes se unió al departamento en los cuarenta, y fue seguida por Marjorie Best, que estuvo hasta los cincuenta.

A mediados de los treinta, Hollywood se hacía más consciente de la importancia de las partituras y el estudio fue rápido en contratar a un impresionante nuevo grupo de compositores y orquestadores encabezado por Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Ray Heindorf y Adolf Deutsch. Korngold era relativamente novato en el cine. Fue llevado a Estados Unidos por el director Max Reinhardt para musicalizar *El sueño de una noche de verano* en 1935 y allí se quedó. Tremendamente inventivo y maestro de nuevas técnicas musicales (había sido ovacionado como niño prodigio en Viena veinticinco años antes), Korngold tuvo mucho éxito y ejerció una gran influencia, incluso sobre el experimentado Max Steiner, en poner música a muchas de las rutilantes producciones de Warners de finales de los treinta. Fue galardonado con un Oscar por *El caballero Adverse* (1936) y por *Robin de los bosques*.

Entre los principales escritores del estudio se encontraban Abem Finkel y Robert Buckner en los treinta; también Lenore Coffee y el prolífico Casey Robinson, que escribió los guiones de muchas de las películas de Bette Davis, mientras que Howard Koch y los hermanos Epstein ganaron un Oscar por su guión de *Casablanca*.

Los premios de la Academia

Warner Bros. fue el que menos Oscar obtuvo entre todos los principales estudios de Hollywood, pero le fue mejor con los premios de la crítica de Nueva York. Las características y vitales películas en blanco y negro del estudio a comienzos de los treinta en general fracasaron en interesar a la Academia y a sus miembros, y también las estrellas y técnicos de Warners tendieron a ser ignorados. El cambio llegó en 1935, cuando Bette Davis ganó su primer Oscar por *Dangerous*, seguida por Paul Muni, que fue votado como mejor actor por *La tragedia de Louis Pasteur* al año siguiente. Muni también contribuyó con el éxito de *Life of Emile Zola*, la mejor película para la Academia en 1937 (y ganadora del premio principal de la crítica de Nueva York). Además el estudio obtuvo muchos premios y nominaciones en el apartado técnico durante el período de 1935-1938. En 1943 el estudio ganó el premio principal de la Academia por segunda vez con *Casablanca*, cuyo director, Michael Curtiz, también fue galardonado. Transcurrieron veintiún años hasta que Warner Bros. pudo conquistar su tercer Oscar a la mejor película, en esa ocasión por *My Fair Lady*. Esta película fue la más galardonada de Warners, con ocho Oscar en total, incluyendo premios para el actor Rex Harrison y el director George Cukor. A lo largo de los años el estudio ganó un buen número de premios máximos de la crítica de Nueva York, incluyendo el de mejor película para *El tesoro de Sierra Madre*, *Un tranvía llamado deseo*, *La naranja mecánica* y *Todos los hombres del presidente*.

En general Warner Bros. tuvo poco éxito con los Oscar, ganando el premio a la mejor película sólo cuatro veces en setenta y cinco años. Durante los primeros años el estudio pareció ser víctima de un determinado esnobismo por parte de la Academia y sus miembros, que no se sintieron impresionados por los sombríos y veloces thrillers, las comedias y las películas de acción que eran la especialidad de Warners. Las estrellas y los técnicos de la compañía sólo comenzaron a obtener el reconocimiento que merecían a finales de los treinta, cuando el estudio comenzó a producir más «películas de calidad», pero, aun así, algunas estrellas principales como Edward G. Robinson, Olivia de Havilland y Errol Flynn nunca fueron nominados por sus películas de Warner Bros. El excelente James Cagney tuvo que esperar

Basil Rathbone y Errol Flynn en *Robin de los bosques*.

hasta 1938 para conseguir su primera nominación, por *Angels with Dirty Faces*, mientras que Humphrey Bogart sólo fue nominado por *Casablanca*. Tanto Bogart como Olivia de Havilland ganaron sus Oscar al poco tiempo de abandonar Warners. El veterano actor teatral George Arliss ganó la estatuilla por su actuación en *Disraeli* (1929), de Alfred E. Green, el único premio importante del estudio antes de 1935.

En sus comienzos, el estudio fue mucho más exitoso en las diversas categorías de escritura. Entre 1930 y 1931 las nominaciones incluyeron *Hampa dorada* y *The Public Enemy*, junto con la notable y temprana película sonora de Howard Hawks, *La escuadrilla del amanecer*, coescrita por Hawks (que no aparece en los créditos) y John Monk Saunders, como el único ganador. Ese mismo año *Svengali* obtuvo nominaciones por los imaginativos decorados de Anton Grot y por la fotografía de Barney McGill, la única película de Warner Bros. que obtuvo algún reconocimiento por su cualidad visual antes de 1935. *Soy un fugitivo*, la más lograda y memorable producción de Warners a comienzos de los treinta, fue al menos nominada a la mejor película y al mejor actor (Paul Muni), pero no logró hacerse con las estatuillas.

A partir de 1935 Warner Bros. comenzó a tener más suerte. Bette Davis ganó un par de estatuillas por sus actuaciones en *Dangerous*, y por la impresionante *Jezabel*, más del estilo de las películas de calidad del estudio a finales de los treinta. Asimismo, Paul Muni fue galardonado por su primer papel importante de época en *La tragedia de Louis Pasteur* (1936), y contribuyó con otra sobresaliente actuación histórica un año después en *Life of Emile Zola*, que ayudó al estudio a ganar su primer Oscar a la mejor película.

Sumado a ello, hubo numerosas nominaciones y premios en las menores categorías técnicas, que dieron un reconocimiento largamente postergado al montador Ralph Dawson, a los directores de fotografía Hal Mohr y Tony Gaudio y al director artístico Carl Jules Weyl, cada uno de los cuales ganó al menos una vez. Pero el principal diseñador del estudio, Anton Grot, jamás ganó un Oscar y tampoco lo hizo el principal director de fotografía en blanco y negro Sol Polito o James Wong Howe durante sus años en Warners, si bien todos fueron nominados al menos dos veces. El compositor Max Steiner, también nominado en diversas ocasiones, ganó sólo una vez en Warner Bros. por su apropiada partitura romántica para *La extraña pasajera* (1942), si bien también obtuvo el principal premio musical en el festival de cine de Venecia en 1948 por su excelente partitura dramática para *El tesoro de Sierra Madre*.

De manera sorprendente, Warner Bros. ganó el premio al mejor actor tres años seguidos a comienzos de los cuarenta. Gary Cooper fue el primero por su actuación como *El sargento York*, con el director Howard Hawks nominado por única vez en su larga y distinguida carrera, seguido por James Cagney, cuyo Oscar tardío fue un premio por su retrato del afamado hombre del espectáculo George M. Cohan en *Yanqui Dandy*, con una nominación para el director Michael Curtiz, y luego Paul Lukas por su papel en *Watch on the Rhine* (1943), de Herman Shumlin, que había recreado anteriormente en Broadway. Claramente el año 1943 fue bueno para el estudio, con *Casablanca* como mejor película, mejor director (Michael Curtiz, que sólo ganó después de tres nominaciones previas) y los Oscar al guión; también obtuvo los premios máximos de la crítica de Nueva York: nuevamente a Paul Lukas, con *Watch on the Rhine* como mejor película, y a la actriz Ida Lupino por *The Hard Way*, de Vincent Sherman.

Los últimos grandes éxitos del estudio con el Oscar, y la más galardonada película en su historia, fue la fastuosa producción de Jack Warner *My Fair Lady*, que se apuntó ocho Oscar en 1964. Si bien ganó sobre todo en categorías técnicas, también incluyeron al director

Michael Keaton y Kim Basinger en el primer *Batman* de Tim Burton.

George Cukor, el actor Rex Harrison, aquí recreando su celebrado papel teatral como el profesor Higgins, y la mejor película, junto con los premios de la crítica de Nueva York y los globos de oro.

Aparte de *My Fair Lady*, desde 1945 hasta el presente, los Oscar por parte de Warners se concentraron principalmente en la actuación femenina, a partir de Joan Crawford, galardonada por su característica interpretación de una mujer trabajadora en *Alma en suplicio*. Por el contrario, Jane Wyman obtuvo su Oscar por la conmovedora actuación de la heroína sordomuda en *Belinda* (1948), mientras que Vivien Leigh ganó su segundo Oscar por su actuación como Blanche en *Un tranvía llamado deseo*. El único Oscar principal de Warner en los cincuenta fue para George Stevens por dirigir *Gigante* en 1956.

En 1966 Elizabeth Taylor demostró a sus detractores que podía actuar de verdad, obteniendo un muy merecido Oscar por su actuación en uno de sus últimos papeles importantes en blanco y negro de los sesenta, en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Los Oscar principales en los setenta fueron para Jane Fonda por su sorprendente actuación como la prostituta Bree Daniels en el thriller *Klute* (1971), de Alan J. Pakula, y a Ellen Burstyn por *Alicia ya no vive aquí* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974), de Martin Scorsese. Además el estudio tuvo el Oscar al mejor actor para Richard Dreyfuss por *La chica del adiós* (1977), una coproducción de WB/MGM, y *Carros de fuego* (1981), la producción británica ganadora del Oscar principal y distribuida por Warner Bros. en Estados Unidos.

Más recientemente el premio a la mejor película fue para la producción de Zanuck Co./Warner *Paseando a Miss Daisy*, sorprendente ganadora en 1989, con Jessica Tandy

como mejor actriz y el Oscar al mejor guión para Alfred Uhry, mientras que los impresionantes decorados de *Batman*, diseñados por Anton Furst, se llevaron el Oscar por la dirección artística. En 1990 el actor británico Jeremy Irons ganó por su actuación en *El misterio Von Bulow* (*Reversal of Fortune*), de Barbet Schroeder; y *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990), de Martin Scorsese, una moderna película de crimen en la tradición de Warner Bros., fue nominada a seis premios, incluyendo mejor película, pero sólo Joe Pesci ganó por su actuación secundaria.

Muy pocos de sus films fueron nominadas a mejor película. Ciertamente el estudio sólo tuvo un éxito importante con los Oscar en los noventa cuando Clint Eastwood obtuvo los premios a la mejor película y la mejor dirección por *Sin perdón* en 1992 y Gene Hackman recogió su Oscar como mejor actor de reparto. Otros éxitos incluyeron *El fugitivo* (1993), de Andrew Davis, por el cual Tommy Lee Jones recibió el premio a mejor actor secundario, y *L. A. Confidential* (1997), de Curtis Hanson, con dos premios para el guión adaptado y el papel secundario, que fue para Kim Basinger. Más recientemente tres largometrajes de *El señor de los anillos* de New Line fueron nominados al premio a la mejor película en 2001, 2002 y 2003.

Disney

Walt Disney, fundador y director del estudio que lleva su nombre, fue el primer motor detrás del éxito de la compañía hasta su muerte en 1966. El solo tomó muchas de las decisiones en la dirección del estudio: embarcarse en la producción de largometrajes de animación (con *Blancanieves y los siete enanitos*) a finales de los treinta, y la producción de documentales y películas con actores en los cincuenta. Se consideraba a sí mismo como un hombre dedicado al espectáculo y tuvo éxito al ramificar la compañía en la producción televisiva y en los parques temáticos en los cincuenta. Gradualmente, la compañía comenzó a verse anticuada en los setenta y comienzos de los ochenta, pero fue resucitada por el nuevo equipo directivo encabezado por Michael Eisner en 1984. La compañía prosperó y creció hasta convertirse en un gigantesco conglomerado del entretenimiento, incrementando las producciones cinematográficas y para la televisión y extendiendo su inversión en nuevos parques temáticos y presentaciones de televisión. Pero se encontró con graves problemas durante 2000-2003, cuando muchas de sus películas fracasaron, al mismo tiempo que los ingresos de su cadena televisiva y los parques temáticos caían junto con el valor de las acciones de la compañía.

Artista y dibujante luchador, el joven Walt Disney se interesó por primera vez en el relativamente nuevo medio de las películas de animación en su ciudad natal de Kansas City, Missouri, a comienzos de los veinte. Allí fundó la compañía Laugh-O-Gram Film en 1922 junto con su colega Ub Iwerks. Pero al año siguiente llegó a Hollywood, donde pronto se le unió su hermano mayor y socio, Roy Disney, y también Iwerks, junto con los animadores Hugh Harman y Rudolf Ising. El pequeño nuevo estudio dejó su primera marca con *Alice in Cartoonland*, una serie de 1925-1927 que mezclaba la animación con el rodaje de escenas reales, y le siguió *Oswald the Lucky Rabbit*, una serie de 1927-1928.

El primer gran salto de Disney llegó en 1928 cuando él e Iwerks crearon el nuevo personaje del ratón Mickey y decidieron añadir sonido a la tercera entrega de la serie, *Steamboat*

Willie. Pronto le siguió otro innovador dibujo animado sonoro, *La danza macabra* (*The Skeleton Dance*, 1929), de Walt Disney, una vez más con importantes contribuciones de sus dos colaboradores principales, el animador Iwerks y el compositor Carl Stalling. Este último film fue el primero de una nueva serie de cortometrajes, *Sinfonías tontas* (*Silly Symphonies*), que el estudio de Disney produjo junto con los cortometrajes de Mickey durante los siguientes diez años. (Consciente de sus limitaciones como artista y animador, Disney fue principalmente director de películas animadas hasta 1930, cuando renunció a ello a fin de concentrarse en las tareas de producción y supervisión, así como en la dirección del estudio.)

Desde 1929 hasta 1932, los cortometrajes de Disney fueron distribuidos por el pequeño estudio Columbia. Pero Disney no estaba satisfecho con este servicio, ya que se utilizaba el sistema de reserva en bloque, por el cual las películas de Disney se vendían junto con otros dibujos animados de inferior calidad. Afortunadamente, cuando su contrato con Columbia expiró, Disney negoció un acuerdo mucho más favorable con la prestigiosa United Artists. Y esto coincidió con otra innovación en 1932, el primero de los cortometrajes animados en Technicolor. Se trataba de *Flores y árboles*, de Burt Gillett, que demostró ser un tema ideal para el color, los tonos y las texturas, con un ingenioso acercamiento a la naturaleza. Ganó el primer Oscar para un cortometraje de animación y fue seguido por *Los tres cerditos* (en 1933), de Gillett, que demostró ser

Walt Disney recibe un premio especial de la Academia en 1932 por la creación del ratón Mickey.

una piedra de toque en la animación de personajes para la pantalla y fue muy popular entre el público, consiguiendo nuevos récords en la taquilla para un cortometraje de animación.

Ya en esta época inicial, y a pesar del continuado éxito del ratón Mickey y las *Sinfonías tontas*, Disney pudo ver las limitaciones del formato del cortometraje y comenzó a explorar la idea de hacer películas más largas. En 1934 decidió adaptar un clásico cuento de hadas, *Blancanieves y los siete enanitos*, según la versión de los hermanos Grimm, y fue el primer proyecto de largometraje del estudio. Pero debieron pasar tres años hasta que se pudo completar esta ambiciosa película, y el presupuesto se elevó de los iniciales 500.000 dólares a un coste final de alrededor de 1,6 millones de dólares. Mientras tanto, una disputa con UA respecto a la renovación de su contrato de distribución se resolvió cuando Disney aceptó una oferta más conveniente del estudio RKO, en un momento en el que las finanzas de la compañía eran precarias debido a los costes desmesurados de *Blancanieves y los siete enanitos*.

Tan pronto como en 1929 se formó el primero de muchos clubes del ratón Mickey, reflejó el increíble atractivo que tenían los personajes animados de Disney en Estados Unidos y el extranjero. Y ya en los treinta el estudio exploró diversas maneras de explotar su popularidad, a través de las ventas y de acuerdos de licencia, unos ingresos que pronto habrían de rivalizar con los que obtenía por los films propiamente dichos. Estos artículos comprendían desde juguetes y muñecas hasta helados del ratón Mickey y, sobre todo, relojes pulsera (de Ingersoll), y también libros y tiras cómicas, una amplia selección de ropa deportiva y artículos hogareños como cuchillos, cajas para el almuerzo y bolsas de agua caliente. Por otra parte, Cartier sacó a la venta un broche de Mickey engarzado en diamantes al precio de 12.000 dólares. Cuando *Blancanieves y los siete enanitos* se estrenó, a comienzos de 1938, el estudio Disney había convertido el marketing y la venta de licencias en un arte, incluso publicaba un catálogo anual de Comercialización de Personajes de Disney, y así se convirtió en el estudio líder de Hollywood en este rubro.

El lanzamiento de *Blancanieves y los siete enanitos* en diciembre de 1937 marcó un paso importante para el estudio. Le granjeó a Disney un Oscar especial y fue increíblemente popular entre el público extranjero y estadounidense, hasta el punto que resultó el éxito más taquillero de la década de los treinta. (Fue eventualmente superado por *Lo que el viento se llevó*, que en realidad no era en absoluto un éxito de los treinta, ya que se estrenó a finales de 1939, y sus inmensos ingresos de hecho se registraron a comienzos de los cuarenta.)

Los ingresos de *Blancanieves y los siete enanitos* también ayudaron a financiar el nuevo y muy mejorado estudio de Burbank, que finalmente se terminó en 1939. Aquí el ambicioso programa de largometrajes animados podía completarse mejor junto con la continuada serie de cortometrajes del ratón Mickey y el pato Donald. (Donald fue presentado por primera vez en 1934 y demostró ser tan popular que tuvo su propia serie, que continuaría a lo largo de los cuarenta y los cincuenta.)

Durante un breve período entre 1937 y 1940 la actividad en el estudio se encontró en su punto álgido; se producían muchos largometrajes simultáneamente y el ritmo de trabajo era diferente para cada uno. El primero que se completó, a finales de 1939, fue *Pinocho* (*Pinocchio*), basado en la historia de Carlo Collodi, que marcó un significativo avance respecto de *Blancanieves y los siete enanitos*, mucho más oscura en el tono y técnicamente más desarrollada en su presentación tanto de los personajes como de los ambientes. Desafortunadamente, no fue un éxito comercial, ya que la distribución extranjera se encontraba muy restringida por la guerra, mientras que el presupuesto fue de 2,5 millones de dólares, o sea, un

millón más que *Blancanieves y los siete enanitos*. Los problemas de la compañía se multiplicaron cuando *Fantasía* (*Fantasia*, 1940), también fracasó en atraer audiencia de forma masiva.

El intento de Disney de orientar su producción hacia unas direcciones nuevas combinando una variedad de estilos de animación, con piezas conocidas de música clásica, fue una idea atrevida y original, pero tuvo un éxito parcial. El mejor de todos fue «Una noche en el Monte Pelado», con su vívido y sombrío estilo y el retrato semiabstracto, casi surrealista, de los demonios, las brujas y los espíritus malignos entre los riscos de las montañas.

En 1940 el estudio hizo públicas sus acciones con la emisión de activos de Walt Disney Productions —con el objeto de obtener una financiación extra—, con Walt Disney como presidente y Roy Disney como vicepresidente ejecutivo a cargo del área gerencial. La compañía estaba en números rojos desde 1940 y comenzó a reducir sus operaciones mientras producía proyectos relativamente pequeños como *The Reluctant Dragon*, que mezclaba la acción real con la animación, y *Dumbo*, ambas estrenadas en 1941. Mucho más impresionante fue *Bambi*, basado en el relato de Felix Salten, que estuvo en producción más de cuatro años a un coste de 1,75 millones de dólares, y también le fue mal en la taquilla en 1942.

Además de las dificultades propias, el estudio se vio afectado por una huelga en 1941 que organizó el Gremio de Animadores de la Pantalla. Afortunadamente, hacia finales de año el asunto estaba resuelto, cuando el ingreso de Estados Unidos en la guerra abrió una nueva esfera de producción para la compañía. Se le encargó producir grandes cantidades de films de entrenamiento para el ejército de Estados Unidos y muchos cortometrajes sobre los servicios públicos. Y también hubo unos pocos films destacados de propaganda, como *Der Fuehrer's Face*, protagonizada por el pato Donald, y *Victory Through Air Power*, ambas estrenadas en 1943.

Sumado a ello, durante los años de guerra el estudio se concentró especialmente en desarrollar la combinación de la animación con secuencias de acción real como medio popular (y más económico) de producir largometrajes. Así, la temática suramericana de *Saludos Amigos* en 1942 fue seguida por *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, 1944), *Make Mine Music* (1946) y, el mejor de todos, *La canción del sur* (*Song of the South*, 1946), basada en los populares libros de Joel Chandler Harris. Con la afluencia de público en unos niveles máximos, las ganancias de la compañía continuaron incrementándose, y alcanzaron los 1,5 millones dólares en 1944-1945. Pero, entonces, a finales de los cuarenta, volvieron a caer.

La isla de las focas (*Seal Island*, 1949), de James Algar, la primera de una serie de «aventuras de la vida real» marcó el paso del estudio al área de los largometrajes documentales de la naturaleza, que continuó en los cincuenta, mientras que la encantadora y nostálgica *So Dear to My Heart* (1948) fue el film más cercano a un largometraje de acción real. (Tenía diversas secuencias de animación intercaladas en distintos momentos.) Así, *La isla del tesoro* (*Treasure Island*), de Byron Haskin, protagonizada por Bobby Driscoll y Robert Newton como Long John Silver, fue la primera de las películas de acción real de Disney. Se filmó en Inglaterra, y la siguieron *Los arqueros del rey* (*The Story of Robin Hood and His Merrie Men*, 1952), *La espada y la rosa* (*The Sword and the Rose*, 1953), ambas de Ken Annakin, y *Rob Roy, el gran rebelde* (*Rob Roy, The Highland Rogue*, 1953), de Harold French, todas protagonizadas por Richard Todd y haciendo buen uso de los fondos bloqueados que se acumularon en Inglaterra tras la guerra.

Claramente, en los años cincuenta Disney había dejado atrás sus orígenes como pequeño estudio dedicado a la animación. Continuó generando unas ganancias pequeñas pero sostenidas, mientras seguía produciendo los cortometrajes familiares (hasta 1956) y largometrajes como *La Cenicienta* (1950), *Alicia en el país de las maravillas* (1951), *Peter Pan* (1953)

y *La dama y el vagabundo* (*The Lady and the Tramp*, 1955), junto con muchos documentales ganadores del Oscar: *La isla de las focas* seguida por *En el valle de los castores* (*In Beaver Valley*, 1950), *El desierto viviente* (*The Living Desert*, 1953) y *La pradera* (*The Vanishing Prairie*, en 1954), todas dirigidas por James Algar.

La insatisfacción de la compañía con RKO, junto con su expansión hacia la producción de películas de acción real, en particular, llevaron a la formación de su propia compañía distribuidora, Buena Vista, en 1953. Ya estaba montada y funcionando cuando se realizó la película más costosa y elaborada de Disney, *20.000 leguas de viaje submarino* (1954), basada en el libro de Julio Verne, protagonizada por James Mason y Kirk Douglas y dirigida por Richard Fleischer a un coste de 4,5 millones de dólares. Era una película entretenida e impresionante en todos sus aspectos, filmada en Cinemascope, que resultó un gran éxito de público y ganó un Oscar por la dirección artística y otro por los efectos especiales. Pero más que eso, anunció que a partir de entonces Disney era una fuerza importante en el mundo de las películas de acción real. (Lamentablemente, ya sea debido a la preocupación por lo arriesgado de unas producciones tan costosas o porque no dispuso de proyectos adecuados, la compañía no repitió el experimento y regresó a películas en su mayoría de bajo coste durante los años posteriores.)

Ciertamente, Walt Disney siempre se había considerado como un hombre del entretenimiento en el más amplio sentido y su visión de la compañía se extendió mucho más allá de la producción y la distribución de films. Así, Disney fue el primer estudio de Hollywood que apostó por la producción y la programación televisivas a comienzos de los cincuenta, dieciséis años después de la disputa que llevó a su separación de United Artists, originada por su determinación de retener los derechos de exhibición de todos sus films en la televisión. Esto ligaba claramente con los planes para abrir el primero de sus parques temáticos en 1955.

Su programa de televisión de Disneylandia para niños fue producido en sociedad con la cadena televisiva ABC y pronto se desarrolló en el conocido Club del Ratón Mickey, que duró cuatro años e incluyó muchos de los viejos dibujos animados, cortometrajes documentales, películas de acción real y de la naturaleza junto a ocasionales presentaciones de ficción. Al mismo tiempo, ABC estaba determinada a unirse a Disney en la inversión del nuevo parque temático Disneylandia. Walt Disney había concebido el desarrollo de un nuevo tipo de parque de atracciones, distinto de cualquier otra cosa hasta el momento, «algo así como una feria, una exhibición, un parque de juegos, un centro comunitario, un museo de hechos vivos, y un lugar de espectáculo de belleza y magia», como él mismo lo describió.

La construcción comenzó en 1954 y terminó un año después. Si bien el coste final se había elevado a alrededor de 17 millones de dólares, demostró ser una de las inversiones más hábiles que hizo la compañía. Sólo siete semanas después de su inauguración, Disneylandia dio la bienvenida a un millón de visitantes y el número de asistencia el primer año fue la impresionante cifra de cinco millones. Ciertamente, el proyecto original pensado por Walt Disney contemplaba la posibilidad de futuras mejoras y cambios; de manera que durante los años posteriores se agregaron muchas atracciones, mientras que los ingresos seguían aumentando, lo cual fue un verdadero punto de viraje dado la precaria economía de los años anteriores. Así, las ganancias de Disney se elevaron sostenidamente de un promedio de sólo 550.000 dólares a comienzos de los cincuenta a 1,4 millones de dólares en 1955, 2,6 millones en 1956 y un promedio de 3,5 millones a lo largo del resto de la década.

Mientras que continuaba siendo una compañía relativamente pequeña según los parámetros de Hollywood, que sólo producía un promedio de cuatro o cinco largometrajes al año,

Disney resurgió en los cincuenta como un jugador importante en el mundo del entretenimiento. Tenía un programa eficazmente integrado de filmación televisiva y estrenos cinematográficos, por ejemplo, y la compañía fue rápida en reconocer las ventajas y las posibilidades de combinar ambas. Así, la política de rodar la mayor parte de sus realizaciones en color, a pesar de que la televisión seguía siendo en blanco y negro, significó que los episodios de Davy Crockett que aparecieron por primera vez en la televisión en blanco y negro, podían montarse posteriormente en conjunto y distribuirlos en los cines como exitosos largometrajes en color. Si bien los episodios individuales habían sido bastante costosos (para la televisión), la compañía pronto explotó el potencial comercial del tema «hombres de las fronteras» de muchas maneras, obteniendo ingresos sustanciales por la venta de trajes de Davy Crockett, rifles de juguete, cajas para desayunos, guitarras y, literalmente, millones de gorros de piel de castor. Claramente, Disney no tuvo rival en su habilidad de comercialización y en relacionar sus diversas áreas de entretenimiento (los films, la televisión y los parques temáticos) con unas propuestas de marketing altamente desarrolladas para Estados Unidos y el extranjero, mucho antes de que los términos «sinergia» y «franquicia» fueran acuñados.

Siguiendo al éxito de Davy Crockett en 1955, el estudio estuvo en condiciones de repetir el procedimiento con otras producciones televisivas, incluyendo *El zorro,* interpretado por Guy Williams (extraño ejemplo de la filmación en blanco y negro que, sin embargo, se estrenó en los cines como *The Sign of Zorro* en 1958) y, sobre todo, westerns. *The Nine Lives of Elfego Baca* (1959), protagonizada por Robert Loggia y dirigida por Norman Foster, y *Texas John Slaughter* (1960), interpretada por Tom Tryon, dirigida por Harry Keller, fueron

Julie Andrews y Dick van Dyke en *Mary Poppins*.

películas baratas que aparecieron por primera vez en la pantalla de ABC TV en Estados Unidos, en la serie *Walt Disney Presenta*, y luego encontraron un público en el extranjero. (El procedimiento sería invertido a comienzos de los sesenta cuando las películas de Disney fueron regularmente exhibidas en la NBC TV en la serie *Wonderful World of Color*.)

Manteniendo su programación de televisión a finales de los cincuenta, el estudio desarrolló una política altamente rentable de rodaje de historias a un coste medio y en exteriores, que se dirigían al público familiar y con una mezcla de actores infantiles como Tommy Kirk y Annette Funicello, que aparecieron primero en los programas televisivos de Disney, comediantes como Ed Wynn y Dick Van Dyke y una variedad de veteranas estrellas del cine desde Fred MacMurray, Dorothy McGuire y Lillian Gish hasta Elsa Lanchester, Helen Hayes y David Niven.

Establecido por primera vez a finales de los cincuenta, este patrón de producción de largometrajes continuó más o menos estable durante unos veinte años, durante los cuales Disney alcanzó a emular el funcionamiento de un estudio de Hollywood, pequeño pero tradicional, con una lista nuclear de directores y de estrellas contratadas.

Un año clave en este sentido fue 1956, cuando cerró la unidad de cortometrajes de animación, al mismo tiempo que un importante nuevo grupo de personal fue contratado para trabajar en las películas de acción real incluyendo al director angloamericano Robert Stevenson y al director artístico Carroll Clark, ambos de RKO en los cuarenta y los cincuenta, y al director Irvine (Cotton) Warburton de MGM. El director de fotografía Edward Colman llegó dos años más tarde y contribuyó en cada largo importante de Disney desde *The Shaggy Dog* (1959), de Charles Barton, hasta *Ahí va ese bólido* (*The Love Bug*, 1969), de Stevenson. Sumado a ello, Fess Parker fue confirmado como el nuevo descubrimiento del estudio tras el estreno de la segunda película derivada de su serie de televisión, *Los piratas del Mississippi* (*Davy Crockett and the River Pirates*), de Norman Foster, junto a un nuevo largometraje, *Héroes de hierro* (*The Great Locomotive Chase*), de Francis D. Lyon basada en un incidente de la Guerra Civil que había inspirado la obra maestra muda de Buster Keaton *El maquinista de la General* en 1927.

Stevenson tuvo su primer éxito un año después (1957), con *Fiel amigo* (*Old Yeller*), protagonizada por Fess Parker y con Dorothy MacGuire y dos de las estrellas más jóvenes de Disney, Tommy Kirk y Kevin Corcoran. Otros éxitos bastante económicos fueron *The Shaggy Dog* y *Los Robinsones de los mares del sur* (*Swiss Family Robinson*, 1960), de Annakin, al mismo tiempo que la muy costosa película de animación *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, 1959), en Technirama, fue fríamente recibida en la taquilla. (Ciertamente, 1960 fue el único año en el que la compañía tuvo déficit, por primera vez desde 1949, reflejando el largo período entre el estreno de *La bella durmiente* y *The Shaggy Dog*, a comienzos de 1959, y el de *Los Robinsones de los mares del sur*, en diciembre de 1960, demasiado tarde para beneficiar la hoja de balances de ese año, mientras que *Darby O'Gill and the Little People* (1959) fue otra decepción.

Para su siguiente película de animación, comercialmente más exitosa, la compañía se volcó hacia un estilo gráfico más simple (y económico), con un acercamiento más estilizado que resultaba más apropiado para sus decorados contemporáneos. Se trataba de *101 dálmatas* (*One Hundred and One Dalmatians*, 1961), basada en la novela de Dodie Smith. Los únicos largometrajes de Disney en blanco y negro a comienzos de los sesenta, debido a los complejos efectos especiales involucrados, fueron *Un sabio en las nubes* (*The Absent-Minded Professor*, 1961) y su secuela *El sabio en apuros* (*Son of Flubber*, 1962), interpretadas por Fred McMurray,

Nancy Olson y Keenan Wynn, que continuaron en la línea de la comedia fantástica contemporánea que era uno de los géneros más populares del estudio.

También dirigidas por Robert Stevenson, estas dos películas reunieron los talentos del director de fotografía Edward Colman, el director artístico Clark, los directores artísticos de estudio Emile Kuri y Hal Gausman y los expertos en efectos especiales Eustace Lycett y Peter Elenshaw. Todos fueron nominados al Oscar por su contribución en *Un sabio en las nubes,* con canciones de los hermanos Sherman, que hacían aquí la primera de sus notables contribuciones a las películas de Disney en los sesenta. Y el mismo equipo se reunió para la película que permanece como el largometraje esencial de Disney en la década: *Mary Poppins.*

Con su colorida mezcla de comedia, música y fantasía, protagonizada por Julie Andrews y Dick Van Dyke, basada en el relato de P. L. Travers, fue un triunfo para todos los que participaron en ella. La película resultó el mayor éxito del estudio desde *Blancanieves y los siete enanitos* —sólo superada por *El rey león* en 1994—, y también la mayor ganadora de Oscar. Una de las películas más nominadas de la historia, incluyendo película, director, guión, fotografía, dirección artística, sonido, partitura y vestuario (ocho en total), y ganó en cinco categorías: actriz (Julie Andrews), canción y partitura original (los hermanos Sherman), montaje y efectos especiales, y un premio técnico por la creación de un nuevo tipo de travelling, desarrollado por un grupo de especialistas que encabezaba Ub Iwerks.

En realidad, el patrón altamente rentable establecido por las actividades de la compañía en los cincuenta continuó largamente durante la siguiente década, incluyendo un nuevo trato de Disney para la programación de NBC TV, nuevos juegos y atracciones añadidas al parque temático Disneylandia y una mezcla de películas de acción real orientadas a la familia con alguna ocasional película de animación.

El mismo Walt Disney estuvo inmerso en cada aspecto de las actividades de la compañía hasta su muerte en 1966. Sumado a ello, exploraba continuamente nuevas ideas y proyectos que surgieron de la fórmula de entretenimiento familiar que él mismo había desarrollado y que continuó una vez que él desapareció. Como su hermano Roy señaló en su momento: «Seguiremos dirigiendo la compañía de Walt de la manera en que él la fundó y gestionó ... todos los planes futuros que Walt había comenzado... seguirán desarrollándose, porque así lo quería Walt».

Así el éxito con la crítica y la taquilla de *El libro de la selva*, el último largometraje de animación que Disney supervisó personalmente y que se estrenó un año después de su muerte, aseguró la permanencia del valioso Departamento de Animación de Disney. [Ya habían comenzado a trabajar con el *storyboard* de *Los aristogatos* (*The Aristocats*), que empezaron a discutir con Walt Disney para terminar su relación profesional en 1970.]

El libro de la selva estaba basado muy libremente en las historias de Rudyard Kipling. Mejor recordada por su atrayente galería de personajes animales y por las canciones de los hermanos Sherman y Terry Gilkyson, fue publicitada como «el nuevo género bailable de Disney». En marcado contraste, *Ahí va ese bólido*, dirigida por Robert Stevenson en 1968, era una entretenida película que presentaba a Herbie el Volkswagen, el cochecito con mente propia. Fue protagonizada por Dean Jones, Buddy Hackett y David Tomlinson y generó tres vivaces secuelas.

Finalmente, el último de los proyectos personales de Walt Disney, el ambicioso parque temático Walt Disney World en Orlando, Florida, se completó a un coste de 400 millones de dólares. La etapa final fue supervisada por Roy Disney, que desempeñó un papel muy importante en el desarrollo, la financiación y la dirección de diversas incursiones de Disney a lo largo de los años. Ésta se inauguró en 1971 y poco meses después también Roy Disney falleció.

Las ganancias anuales de la compañía se habían elevado de forma sostenida durante los sesenta desde los siete millones de dólares en 1961-1964 a 12 millones en 1965-1968, 24 millones hacia 1970-1971, a un impresionante promedio de más de 40 millones en 1971-1974, impulsadas por los ingresos de Walt Disney World. Durante los setenta la compañía celebró su 50 aniversario y el del ratón Mickey, con quien comenzó todo, pero las últimas películas del estudio se veían anticuadas y predecibles. Esto se reflejó en los débiles resultados de taquilla en Estados Unidos, si bien los films continuaron funcionando bien en el extranjero, y la compañía ahora dependía más que nunca de sus ingresos que venían de fuera (junto con los ingresos de la programación televisiva y los parques temáticos). Por ejemplo, *Los rescatadores* (*The Rescuers*, 1977), basada en los libros infantiles de Margery Sharp, sólo ingresó la modesta cifra de 16,3 millones de dólares en Estados Unidos, pero se duplicó en ingresos en el extranjero. Era tal la insatisfacción con el Departamento de Animación del estudio y la preocupación del ya visible declive de la calidad, que un gran número de animadores, encabezado por Don Bluth, se marchó en 1979 para comenzar por su cuenta.

Es bastante sorprendente que el estudio no tuviera ningún éxito importante en los setenta y comenzos de los ochenta, a pesar de sus esfuerzos por ampliar el atractivo. *El abismo negro* (*The Black Hole*, 1979), de Gary Nelson, fue una película de ciencia ficción poco original pero espectacular, que se basaba libremente en *20.000 leguas de viaje submarino*, con un abultado presupuesto de 20 millones de dólares; Bette Davis protagonizó *The Watcher in the Woods* (1980), de John Hough, una siniestra pero débil historia de fantasmas; y dos costosos largometrajes coproducidos con Paramount: *Popeye* (1980), con Robin Williams como el popular personaje de los dibujos animados y las tiras cómicas y dirigida algo anodinamente por Robert Altman a un coste de 20 millones de dólares, y *El dragón del lago de fuego* (*Dragonslayer*, 1981), de Matthew Robbins, una soberbia película épica de espadas y brujería que costó 18 millones y obtuvo una nominación al Oscar por sus notables efectos especiales, aunque fracasó en la taquilla. Luego vino *Tron* (1982), de Steven Lisberger, ampliamente publicitada como la primera película que utilizaba extensivamente la animación por ordenador, pero esta innovadora aventura de ciencia ficción también falló. Finalmente, Jack Clayton dirigió *Something Wicked This Way Comes* en 1982, a partir de un guión de Ray Bradbury basado en su propia novela. Pero los costes de esta complicada producción escalaron a alrededor de los 20 millones y la compañía una vez más tuvo que afrontar el fracaso de un proyecto acariciado. No fue ningún consuelo que la soberbiamente filmada película de aventuras en el Ártico *Los lobos no lloran* (*Never Cry Wolf*, 1983), con Charles Martin Smith y dirigida por Carroll Ballard, fuera muy aclamada por la crítica, pues falló para encontrar su público.

A pesar de que las películas de Disney no funcionaban bien, la compañía siguió expandiendo sus muy rentables inversiones en otras áreas. El impresionante centro futurista EPCOT (Comunidad Experimental Prototípica del Mañana) se inauguró en 1982 en un terreno de 105 hectáreas, dos millas al sureste del Reino Mágico, a un coste de unos mil millones. Estaba levemente basado en otra idea soñada originalmente por Walt Disney como parte del ambicioso proyecto en Florida y ligado a Walt Disney World. A esto pronto siguió la apertura de Disneylandia de Tokio a comienzos del año siguiente, el primer parque temático construido en el extranjero, y el lanzamiento del propio canal de Disney en la televisión.

Sin embargo, la compañía parecía resbalar, y sufrió de una falta de liderazgo, especialmente en relación a su alto perfil y a sus actividades cinematográficas. Esto llegó a un punto álgido a comienzos de 1984, cuando Roy E. Disney (el sobrino de Walt) renunció al Consejo de directores y buscó cambios en el equipo gerencial. Más tarde ese año la compañía fue capaz de evitar dos compras hostiles y finalmente sufrió los tejemanejes para contratar a un impresionante nuevo grupo gerencial encabezado por Michael Eisner. Anteriormente presidente de Paramount Pictures,Eisner fue designado como el nuevo presidente de Disney y director ejecutivo junto con Frank Wells, anteriormente en Warners como presidente y director ejecutivo, Jeffrey Katzenberg como presidente del estudio de filmación, Roy E. Disney como vicepresidente y director de animación y Richard Frank para dirigir la producción televisiva.

El equipo gerencial anterior, encabezado por Ron Miler, había hecho una innovación útil al conformar Touchstone Pictures, la subsidiaria destinada a producir films orientados a un público adulto, ya bastante diferentes del esquema tradicional de entretenimiento puramente familiar de Disney. El primer estreno de Touchstone a finales de 1984 fue una comedia romántica, *Uno, dos, tres... Splash* (*Splash*), sobre un hombre que se enamora de una sirena, una versión adulta de un tema muy en el estilo Disney, protagonizada por Tom Hanks y Daryl Hannah y dirigida por Ron Howard. Fue un éxito imprevisto, pero excepto por éste, los fracasos de la compañía continuaron, pues los nuevos jefes del estudio aún no lograban resolver el asunto.

Dos grandes estrenos de 1985, presupuestados en 25 millones de dólares cada uno, fueron muy problemáticos. La película de animación *Tarón y el caldero mágico* (*The Black Cauldron*), llevó muchos años de producción, junto con *Oz, un mundo fantástico* (*Return to Oz*), dirigida por Walter Murch. Ambas presentaban espectaculares efectos especiales, pero por otra parte demostraron ser mayores decepciones de crítica y comerciales. (Como resultado de las divisiones de la compañía en cine y televisión representaron sólo un sexto del total de las ganancias de Disney en el año, mientras que los ingresos anuales superaron los dos mil millones por primera vez.)

En 1986 y los años posteriores, quedó claro que el nuevo equipo de dirección había tenido éxito en su objetivo de producir películas a partir de unos presupuestos cerrados y con una cierta calidad. La fortuna del estudio mejoró en 1986 con el estreno de tres largometrajes de Touchstone en particular. El éxito de *Un loco suelto en Hollywood* (*Down and Out in Beverly Hills*), una adaptación libre de la comedia clásica de Renoir, *Boudu Sauvé des Eaux* (1932), del director y escritor Paul Mazursky inicialmente ayudó a revivir las languidecientes carreras de sus estrellas, Bette Midler y Richard Dreyfuss. Ambos realizaron varias películas más para Disney, reviviendo así el patrón de los años anteriores, cuando el estudio había dado nueva vida a estrellas tan marchitas como Fred MacMurray, Elsa Lanchester y Helen Hayes, entre otras. [La compañía también demostró que esta misma fórmula de comedia podía funcionar en la televisión y tuvo un gran éxito con su serie ganadora de los premios Emmy, *Las chicas de oro* (*The Golden Girls*), con Betty White, Beatrice Arthur, Rue McClanahan y Estelle Getty.]

Por favor, maten a mi mujer (*Ruthless People*), de Jim Abrahams y Jerry y David Zucker, fue una comedia negra nuevamente protagonizada por Bette Midler, con Danny DeVito, basada en el cuento breve de O. Henry, *The Ransom of Red Chief*, previamente filmada por el director Howard Hawks (con el título *Cuatro páginas de la vida*). Y al fin, *El color del dinero* (secuela de *El buscavidas*), dirigida por Martin Scorsese, demostró ser la película del estudio que recibió más Oscar desde *Mary Poppins*, más de veinte años antes, con nominaciones para

el guión, la dirección artística y la actriz de reparto (Mary Elizabeth Mastrantonio), con el Oscar al mejor actor finalmente para Paul Newman.

Así, los ingresos por los films de entretenimiento de Disney en 1986 se elevaron de los casi 200 millones de dólares del año anterior a la impresionante cifra de 511 millones. Al mismo tiempo, el número de suscriptores del canal de Disney continuó creciendo, con ventas de películas de Disney en vídeo, tanto clásicas como más recientes, y estrenos populares, lo cual aportó una sustancial cifra de ingresos, que se incrementaría notablemente en los años posteriores.

Bajo su nueva direción, el estudio se convirtió en un jugador importante en Hollywood por primera vez, como se refleja en la suma de sus beneficios en el mercado de Norteamérica. Habiendo llegado a un promedio de entre el 3 y 4% a lo largo de 1980-1985, firmemente asentado en el último puesto, detrás de los otros estudios, Disney llegó al tercer puesto en 1986 y se encontró compitiendo con Warner Bros. y Paramount por el primer puesto en los años posteriores. (Hay que destacar que la compañía sólo había obtenido cuotas tan altas una vez, en 1964, debido a los excepcionales ingresos de *Mary Poppins*.) Y de hecho, la compañía ha estado entre los líderes de la industria desde entonces, ocupando la posición principal por primera vez en 1988, luego nuevamente en 1990 y 1994-1995, y más recientemente en segundo lugar detrás de Sony (Columbia-TriStar) en 2002.

Una mirada a la lista de éxitos del estudio muestra un patrón regular de éxitos comerciales año tras año, a menudo encabezados por películas tan rentables como *Tres hombres y un bebé* (*Three Men and a Baby*), de Leonard Nimoy, en 1987; *Quién engañó a Roger Rabbit*, de Robert Zemeckis y Richard Williams, que mezcló imaginativamente la acción y la animación en 1988; *Cariño, he encogido a los niños* (*Honey, I Shrunk the Kids*, 1989), de Joe Johnston; y *Pretty Woman* (1990), de Garry Marshall, todas con unos ingresos de más de 70 millones de dólares sólo en Estados Unidos. Asimismo, los altos ingresos por *Aladdin*

El rey león.

(1992) y el enorme éxito de *El rey león* en 1994 dieron testimonio de la impresionante resurrección del estudio de animación de Disney bajo Roy E. Disney y Jeffrey Katzenberg, una señal especialmente satisfactoria del cambio que se producía en la compañía que había estado tan estrechamente asociada con la animación durante casi toda su historia. También vino *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*), en 1991. Si bien algo menos que un éxito, generó un espectáculo muy popular en los cines y funcionó bien en los Oscar, siendo la primer película de animación en ser nominada a mejor película y que ganó las estatuillas por la mejor canción y partitura.

Quizá el desarrollo más sorprendente, sin embargo, en el marco de la «nueva imagen» de Disney, fue la decisión en 1993 de adquirir la compañía productora y distribuidora independiente Miramax por 50 millones de dólares. Como parte de un complejo acuerdo, Miramax continuaría funcionado como subsidiaria totalmente independiente; Disney financiaría los films futuros y a cambio adquiría los derechos de reproducción en vídeo, por televisión y televisión de pago junto con una filmoteca de más de 200 títulos.

Durante casi diez años exactos, desde 1984 hasta 1994, la sociedad entre Eisner, la rotunda fuerza vital y prominente jefe de la compañía, y Frank Wells, el agudo negociador y experto en acuerdos, segundo en jefe, demostró ser una combinación ganadora. Reconociendo la importancia de la producción de cine como la fuerza publicitaria más importante detrás del continuo éxito de la compañía, Eisner (y el presidente de estudio Katzenberg) se concentraron especialmente en revivir la producción cinematográfica. Tal fue su éxito con las películas de entretenimiento del estudio que pronto sobrepasaron a los parques temáticos como principal fuente de ingresos de la compañía. Disney también expandió su inversión en la televisión, en producciones teatrales basadas en algunas películas y abrió muchas tiendas donde se vendían sus productos promocionales, tanto en Estados Unidos como en el extranjero, sumado a un nuevo acuerdo con Miramax.

Pero también había otros problemas. Una nueva subsidiaria de producción de cine para adultos, Hollywood Pictures, formada en 1989, tuvo un modesto éxito con su primer largo, *Aracnofobia* (*Arachnophobia*), de Frank Marshall, en 1990, pero luego le fue mal en los años posteriores, con sólo otro éxito, una película de miedo, *La mano que mece la cuna* (*The Hand That Rocks the Craddle*, 1992), de Curtis Hanson. Al mismo tiempo, el parque temático de EuroDisney inaugurado en las afueras de París en 1992 falló en atraer suficientes visitantes en su inicio. Y a pesar de una extensa campaña de publicidad, continuaba luchando por recuperar la inversión incluso años más tarde, mientras que los ingresos de los parques temáticos en Estados Unidos también caían. Eisner sin embargo tuvo problemas más graves en 1994. A la muerte de Frank Wells en un accidente de helicóptero le siguió pocos meses después el repentino deterioro de la salud de Eisner, que debió someterse a una operación cardíaca de emergencia. Su decisión inicial de continuar dirigiendo la compañía sin designar ningún presidente como reemplazo, a pesar de su enfermedad, llevó a la marcha de Jeffrey Katzenberg, que había deseado ese puesto. (Katzenberg había sido una figura clave en la resurrección de la división de animación, desarrollando una nueva programación televisiva y montando nuevas producciones en Broadway, y hasta había desempeñado un papel destacado en el acuerdo con Miramax.) Finalmente, Richard Frank, presidente de la unidad de televisión y telecomunicaciones, también renunció a comienzos de 1995, dejando a Eisner como único superviviente del equipo de dirección que había comenzado en 1984. Pero él se veía satisfecho llenando los huecos en los pues-

tos de trabajo a través de traslados entre los ejecutivos que quedaban, como el productor Joe Roth, el ex presidente de Fox, que ahora estaba a cargo de la supervisión en la producción de largometrajes de acción real.

Irónicamente, al mismo tiempo muchas divisiones de la compañía anunciaron unas ganancias récord, especialmente en las áreas de televisión y venta de vídeo y en la comercialización de productos relacionados. Esto reflejó en parte el espectacular éxito de *El rey león*, el film más rentable desde *Mary Poppins*, cuya versión teatral fue un gran éxito en Broadway.

A pesar de todos los cambios que tuvieron lugar en 1994 y 1995, hubo aún algunas sorpresas en los meses posteriores. Desde entonces, siendo responsable de la dirección de la compañía, en lugar de volverse más cauto, Eisner se mostró deseoso de asumir riesgos. Así, su visión del futuro de la compañía como un conglomerado aún más grande y diversificado lo llevó a un acuerdo enorme, la compra de 19 mil millones de dólares de ABC, la cadena de televisión que catapultó a Disney por encima de sus rivales de Hollywood para convertirla en la compañía de entretenimiento más grande del mundo. Poco después del anuncio de este trato, en agosto de 1995, contrató a Michael Ovitz, uno de los más poderosos agentes de la industria del entretenimiento, como nuevo presidente de la compañía. (Amigo cercano de Eisner durante muchos años, a menudo estuvo involucrado como gestor de tratos entre bastidores en Hollywood y tuvo un papel crucial en la venta de MCA-Universal a Matsushita en 1990, por ejemplo.)

Disney siguió funcionando bien en 1995 con el estreno de éxitos como *Marea roja* (*Crimson Tide*), de Tony Scott, *Pocahontas* y, sobre todo, *Juguetes* (*Toy Story*), de John Lasseter, la primera y entretenida película de Pixar, la nueva filial de animación digital. Pero pronto quedó claro que Ovitz, que nunca había tenido un puesto ejecutivo, no encajaba bien en las exigentes y complejas operaciones de Disney. Fue forzado a dimitir a finales de 1996, tras menos de dieciséis meses en el puesto, pero se le ofreció el generoso paquete de 100 millones de dólares como indemnización. Irónicamente, esto coincidió con una demanda de Katzenberg por incumplimiento de contrato, que sostenía que le debían una bonificación porcentual por la rentable negociación por *El rey león* y otros proyectos que él había iniciado cuando trabajaba para Disney. (Para evitar los tribunales y quizá tener que revelar detalles de las operaciones de la compañía, Eisner y Disney finalmente acordaron una conciliación por una cifra no revelada entre los 100 y los 200 millones de dólares en 1997, después de que Katzenberg insistiera en que no se conformaría con menos de lo que le habían dado a Ovitz.)

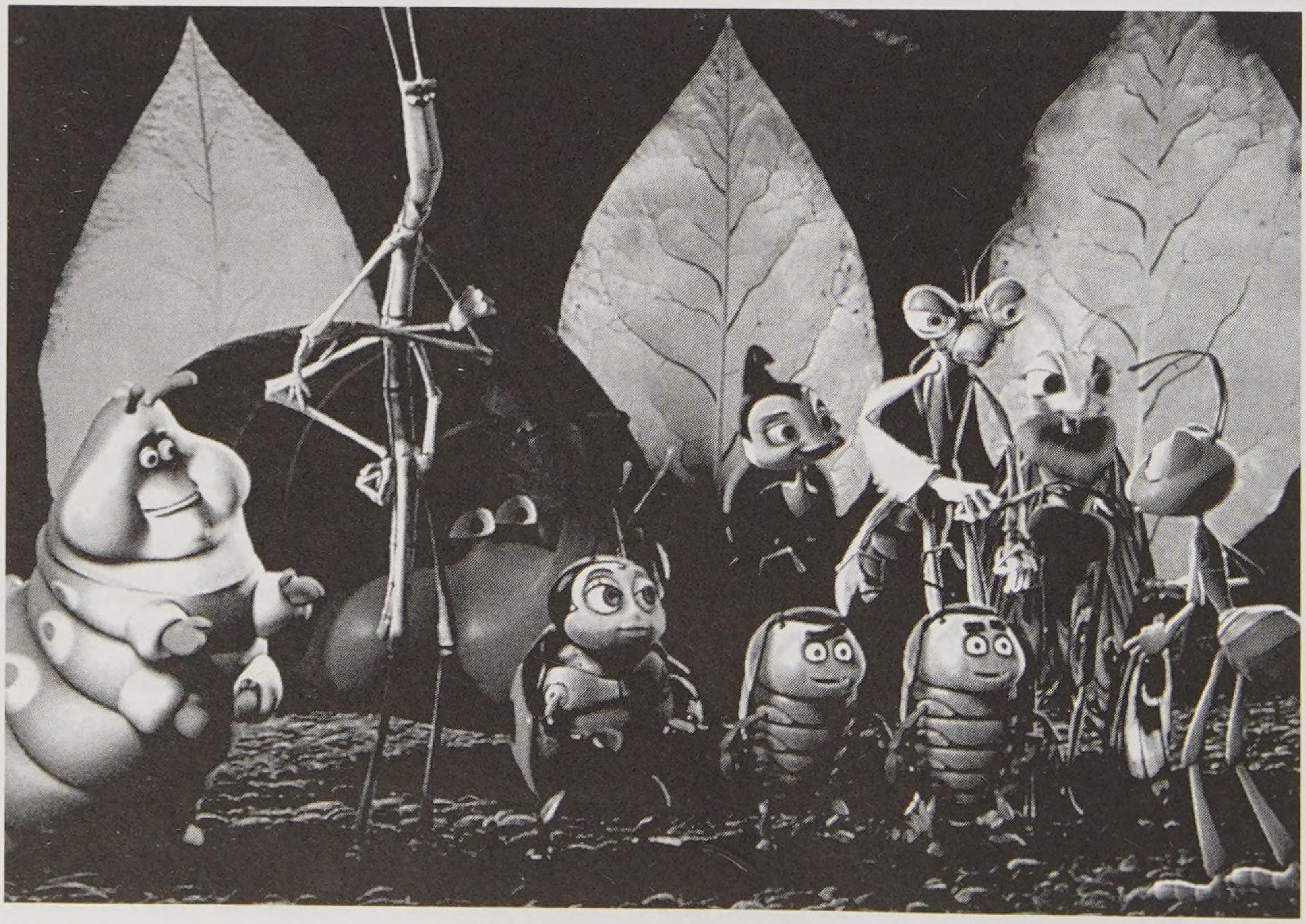
La cifra apulenta que dieron a Ovitz por su breve e improductivo período en la compañía reflejó la sobrevaloración de los ejecutivos y los excesivos suplementos que se les pagaron durante el auge de los noventa. Todo esto en un estudio reputado por su equilibrado acercamiento económico a la realización cinematográfica. Irónicamente, fue Jeffrey Katzenberg quien escribió un famoso escrito de 28 páginas en 1991 en el cual elogiaba las virtudes de la filmación con unos presupuestos moderados y atacaba los sueldos multimillonarios que se pagaban a algunas de las estrellas de Hollywood. (No sorprende que algunos infelices accionistas de Disney demandasen a la compañía acusándola de haber ignorado sus responsabilidades fiduciarias pagándole esa suma a Ovitz.)

Fue aproximadamente en esa época que el nuevo lazo de la compañía con Miramax comenzó a verse con buenos ojos. Mientras que las películas de acción real de Disney esca-

samente eran galardonadas con premios Oscar, la compañía podía al menos tener la satisfacción de estar relacionada con los triunfos de Miramax en la Academia, a partir de *El paciente inglés*, de Anthony Minghella, en 1996, y seguida por otra ganadora británica como mejor película, *Shakespeare enamorado*, de John Madden, en 1998. Ambas fueron éxitos modestos, pero en absoluto tan rentables como las películas para adolescentes, muy baratas, producidas por la rama de Dimension Films, incluyendo *Scream 1* y *2* (1996-1997), ambas de Wes Craven, seguidas por *Scary Movie* (2000), de Keenen Ivory Wayans, y *Spy Kids* (2001), de Robert Rodríguez. Mientras que la ambiciosa y costosa película épica de Scorsese *Gangs of New York* demostró ser decepcionante, *Chicago,* de Rob Marshall, resultó un gran éxito y la primera película estadounidense del estudio que ganó el Oscar a la mejor película en 2002.

A finales de los noventa la suerte de Disney era decididamente irregular, reflejando las experiencias de las diversas ramas de la compañía. El estudio de filmación tuvo modestos éxitos en 1998 con *El aguador* (*The Waterboy*), de Frank Coraci, y *Bichos, una aventura en miniatura* (*A Bug's Life*), de John Lasseter y Andrew Stanton, pero *Armaggedon*, de Michael Bay, fue tan cara que las ganancias resultaron mínimas. El negocio de marketing y comercialización de la compañía también tropezó y hubo graves problemas en ABC TV, todo lo cual contribuyó a que el valor de las acciones de Disney cayera. Aquello se interpretó como una señal de que quizá la compañía se había expandido demasiado y sobre el tipo de problemas que esto podía acarrear en el futuro.

Como resultado, la compañía intentaba volver a su mejor forma financiera racionalizando sus operaciones, recortando la suma invertida en nuevos proyectos, expandiendo



Bichos, una aventura en miniatura.

sus rentables actividades de ultramar y vendiendo activos no nucleares como la editorial de revistas Fairchild, vendida en 1999 por 650 millones de dólares, en un esfuerzo por reducir su enorme deuda (de 11 mil millones). El estudio redujo el número de estrenos de largometrajes desde un máximo de 34 en 1997 a 21 en 2001. En 2000 Eisner promovió al jefe de ABC Robert Iger a presidente y director ejecutivo, convirtiéndolo en el segundo en importancia, en un puesto que había quedado vacante desde la partida de Ovitz en 1996. Reflejando el crecimiento general en la economía y el ascenso continuo en el mercado de valores, el precio de las acciones de Disney también alcanzó un nuevo tope de 45 dólares en 2000, pero posteriormente comenzó a caer cuando la compañía fue golpeada por un problema tras otro.

Tras una inversión sustancial en internet y en el nuevo sector tecnológico, la explosión de la burbuja dejó completamente endeudada a la división de internet de la compañía, mientras que ABC TV, que había disfrutado de un rating muy elevado con su versión de *Who Wants To Be A Millionaire* durante 1999-2000, ahora se encontraba en problemas. También la caída económica general, el declive en el mercado de valores y los tropiezos en la publicidad afectaron perjudicialmente los ingresos en la cadena ABC, los canales de cable de la compañía y los canales de televisión abierta así como a sus parques temáticos. La compañía reaccionó recortando muchas áreas, reduciendo drásticamente sus operaciones de internet y cerrando su Go Network con una pérdida de 500 millones de dólares. También cerró unas 100 tiendas de Disney y redujo más de 3.000 puestos (cerca del 3% de su fuerza de trabajo) tan sólo en 2001.

No parecía que las cosas pudieran empeorar, pero luego el ataque al World Trade Center el 11 de septiembre produjo una caída mayor en la asistencia a los hoteles y los parques temáticos de la compañía ya que la gente canceló sus viajes, y los parques también fueron percibidos como posibles blancos de los ataques terroristas. (Previendo un aumento en la asistencia del público la compañía había continuado invirtiendo mucho dinero en los populares parques y hoteles; el último inaugurado en 2001, California Adventure, había costado la sustancial suma de 1,4 mil millones de dólares, pero nuevamente falló en conseguir ingresos.) Otra consecuencia inesperada ocurrió más tarde ese mismo mes cuando la caída en la bolsa de valores tuvo serias consecuencias para Sid Bass, el mayor accionista de la compañía, que había desempeñado un papel crucial al designar a Michael Eisner como presidente en 1984. Durante muchos años había sido el más importante y leal accionista de Disney, pero había hecho una gran cantidad de malas inversiones en compañías de alta tecnología durante el incipiente auge y había utilizado enormes préstamos contra sus valores en Disney. Ahora se veía forzado a desembolsar dos mil millones de dólares en acciones de Disney para cancelar otros compromisos, originando así una caída en el precio de éstas.

No sorprende que hubiera una amplia insatisfacción con la reciente actuación de la compañía, sobre todo entre sus contrariados accionistas. El intento por competir con los otros grandes estudios en la producción de costosas películas como *Armageddon* (1998) y *Pearl Harbor* (2001), ambas de Michael Bay, no logró grandes recaudaciones, mientras que la unidad de animación siguió luchando. Como el estudio plenamente identificado por sus cortometrajes y largometrajes de animación a lo largo de los años, quizá sea simbólico que las recientes dificultades de la compañía hayan resultado en el final del liderazgo que ostentó durante tantos años.

Cronología del estudio

1922 Walt Disney funda Laugh-O-Gram Film Company junto con Ub Iwerks en Kansas City, Missouri.

1923 Disney llega a Hollywood. Pronto se le une su hermano mayor Roy, que será el gerente de negocios del pequeño estudio de animación Disney Bros.

1926 Los hermanos se mudan a un estudio nuevo y más amplio en Hyperion Ave., en el distrito Silverlake de Los Ángeles, donde la compañía es rebautizada como Walt Disney Productions.

1927 Disney produce su primer dibujo animado del ratón Mickey, *Plane Crazy,* seguido por sus primeros cortometrajes sonoros, *Steamboat Willie* y *La danza macabra.*

1928 Disney acuerda con Columbia la distribución de sus cortometrajes animados.

1931 Disney abandona Columbia y se une a United Artists.

1932 El primer dibujo animado en color del estudio, *Árboles y flores*, gana el primer Oscar a un cortometraje de animación, y Diseny obtiene premios especiales por crear el ratón Mickey y por su nuevo procedimiento de dibujos animados en color.

1933 El estudio tiene un rotundo éxito y gana otro Oscar con *Los tres cerditos.*

1937 Tras una disputa menor con UA, Disney firma un acuerdo de distribución mucho mejor con RKO, luego obtiene un enorme éxito mundial con el primer film animado del estudio, *Blancanieves y los siete enanitos.*

1938 La compañía se muda a un nuevo estudio mucho más amplio en la calle Buena Vista, en Burbank, cuyo diseño y construcción cuesta unos tres millones de dólares.

1939 La compañía cotiza en bolsa con una primera emisión de acciones. Walt Disney es el presidente y director ejecutivo de producción, y Roy Disney el vicepresidente ejecutivo y gerente de negocios. Se estrena *Pinocho* seguido por *Fantasía.*

1941 El estudio es golpeado por una huelga de proporciones enormes que dura más de cuatro meses, organizada por el Gremio de Animadores de la Pantalla.

1942-45 Durante la participación de Estados Unidos en la guerra, sumado a su producción habitual, el estudio produce grandes cantidades de films de servicio público para las Fuerzas Armadas junto con temáticas tópicas como *Der Fuehrer's Face* y *Victory Through Air Power.*

1950 *La isla del tesoro*, el primer film de larga duración de acción real del estudio, se rueda en Inglaterra.

1953 Se constituye Buena Vista, la rama de la compañía dedicada a la distribución de todos los futuros estrenos de Disney. *El desierto viviente*, uno de los primeros largometrajes documentales del estudio, es un éxito y recibe un Oscar.

1954 El estudio comienza con su programa Disney Televisión, en sociedad con la cadena televisiva ABC, estimulando el interés público por el nuevo y enorme parque temático que se construye en Anaheim, al sur de California.

1955 Abre Disneylandia, el primero de los parques temáticos de la compañía, que representa una inversión de 17 millones de dólares.

1964 El estudio obtiene su mayor éxito desde *Blancanieves* con *Mary Poppins*, protagonizada por Julie Andrews.

1966 Walt Disney muere. Roy Disney asume como presidente del consejo y director ejecutivo.

1971 El segundo y mucho más ambicioso parque temático de la compañía, Wald Disney World, se inaugura en Orlando, Florida, tras cuatro años y medio de construcción y un coste cercano a los 400 millones de dólares. Muere Roy Disney.

1982 Un nuevo tipo de parque temático futurístico, EPCOT, se inaugura en un terreno de 105 hectáreas situado en Florida, a un coste de 1,2 mil millones de dólares.

1983 Abre el primer parque temático de Disney en el extranjero, Tokyo Disneyland. Lanzamiento del nuevo Canal Disney de televisión de pago.

1984 Un nuevo equipo de dirección es contratado para resucitar a la tambaleante compañía, encabezado por Michael Eisner como nuevo presidente y director ejecutivo, Frank Wells como presiden-

	te y director de operaciones, Jeffrey Katzenberg como presidente del estudio de filmación Disney y Roy E. Disney (sobrino de Walt) como vicepresidente y director de la unidad de animación.
1992	Se inaugura Euro Disneyland, un parque temático situado en Francia, no lejos de París, que cuesta cuatro mil millones de dólares.
1993	Disney compra la compañía de cine independiente Miramax por 50 millones de dólares.
1994	Frank Wells muere en un accidente de helicóptero. Jeffrey Katzenberg renuncia y se une a Spielberg y Geffen para fundar el nuevo estudio rival, DreamWorks.
1995	En una de las negociaciones de medios más grandes de la década, Disney compra la cadena televisiva Capital Cities/ABC por 19 mil millones de dólares. Michael Ovitz, el agente principal de Hollywood y ex director de Creative Agents Agency (CAA) es contratado como nuevo presidente de la compañía.
1996	Ovitz renuncia tras menos de 16 meses en la compañía. La compañía firma un nuevo acuerdo con los estudios Pixar Animations para cinco largometrajes.
2000	El jefe de ABC TV, Robert Iger, es promovido a presidente y jefe de operaciones.
2001	Disney compra la cadena de televisión Fox Family Worldwide, por 5,3 mil millones de dólares, incrementando la deuda de la compañía en 15 mil millones de dólares. La apertura de otro parque temático, California Adventure, cuesta 1,4 mil millones.
2003	La compañía obtiene un importante éxito de taquilla y de crítica con *Buscando a Nemo*, quinto largometraje de animación por ordenador de Pixar.

Disney sólo tuvo un éxito moderado con *Dinosaurio* (*Dinosaur*), de Eric Leighton y Ralph Zondag, en 2000, y le fue peor con los dos costosos largometrajes posteriores: *Atlantis: El imperio perdido* (*Atlantis: The Lost Empire*) y *El emperador y sus locuras* (*The Emperor's New Groove*) en 2001, mientras que *El planeta del tesoro* (*Treasure Planet*, 2002) fue una gran decepción, tras lo cual se debieron hacer significativos recortes en el equipo del Departamento de Animación. El único punto luminoso aquí fue la conexión de la compañía con su afiliada Pixar. *Monstruos, S. A.* (*Monsters, Inc.*, 2001) fue un gran éxito y resultó nominada en la nueva categoría de los Oscar «largometrajes de animación», en 2001, si bien perdió frente a *Shrek*, producida por el ex jefe de estudio de Disney, Jeffrey Katzenberg, para DreamWorks. Al menos Disney tuvo una sorpresa con *Lilo & Stitch*, nominada al Oscar junto con *El planeta del tesoro* en 2002, mientras que Pixar siguió contribuyendo con otro imaginativo largometraje de animación por ordenador, aventurándose bajo el mar con *Buscando a Nemo* (*Finding Nemo*, 2003), que agradó tanto a la crítica como al público.

Tras haber hecho importantes ahorros mediante la reducción de los largometrajes de acción real y animada (en una época en la que los costes de filmación seguían ascendiendo), también hizo un intento similar al recortar los gastos y reducir personal en Miramax a comienzos de 2002, lo cual significaba que aún se podía disfrutar de los éxitos por cada película. Afortunadamente, Disney fue capaz de obtener algunos éxitos modestamente rentables en 2002, con *Señales* (*Signs*), de M. Night Shyamalan, *Santa Claus 2* (*The Santa Clause 2*), de Michael Lembeck, y *Sweet Home Alabama*, de Andy Tennant, mientras que Miramax tuvo su mayor éxito con *Chicago*.

Resistiendo a las sugerencias de que dimitiera, Michael Eisner arguyó que la compañía básicamente estaba a salvo. Con todo, seguía existiendo un fuerte sentimiento de que en los últimos años Disney había estado perdiendo el tiempo más que progresar o solucionar sus dificultades (más allá de los obvios recortes). Eisner era ahora el director de una mezcla

Éxitos de taquilla

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
1932-1940		
Blancanieves y los siete enanitos (1937)	(1,6)	8,0
1941-1950		
La Cenicienta (1950)		4,3
1951-1960		
The Shaggy Dog (1959)		8,1
20.000 leguas de viaje submarino (1954)	(4,5)	8,0
Los Robinsones de los mares del sur (1960)		7,9
La dama y el vagabundo (1955)		6,5
Peter Pan (1953)		6,0
Fiel amigo (1957)		5,9
La bella durmiente (1959)	(6,0)	5,3
1961-1970		
Mary Poppins (1964)	(5,0)	31,0
Ahí va ese bólido (1969)		21,0
El libro de la selva (1967)		13,0
101 dálmatas (1961)	(3,6)	12,5
Tú a Boston y yo a California (*The Parent Trap*) (1961)		11,3
Un sabio en las nubes (1961)		11,1
Un gato del FBI (*That Darn Cat*) (1965)		9,5
El sabio en apuros (1963)		9,1
1971-1980		
El abismo negro (1979)	(18,0)	25,4
Popeye (co-prod with Paramount) (1980)	(20,0)	24,6
Herbie, un volante loco (*Herbie Rides Again*) (1974)		17,5
The Apple Dumpling Gang (1975)		16,5
Los rescatadores (1977)		16,3
Pedro y el Dragón Elliot (*Pete's Dragon*) (1977)		16,1
Herbie en el grand prix de Montecarlo (*Herbie Goes to Monte Carlo*) (1977)		14,6
1981-1990		
Pretty Woman (1990)	(23,0)	81,9
Tres hombres y un bebé (1987)	(15,0)	81,4
Quién engañó a Roger Rabbit (1988)	(70,0)	81,2
Cariño, he encogido a los niños (1989)	(24,0)	72,0
Dick Tracy (1990)	(45,0)	60,6
Good Morning Vietnam (1987)	(14,0)	58,2
El club de los poetas muertos (*Dead Poets Society*) (1989)	(17,0)	48,4
La sirenita (1989)		40,2
Tres hombres y una pequeña dama (*Three Men and a Little Lady*) (1990)		37,8
Cocktail (1988)		36,5
Socios y sabuesos (*Turner & Hooch*) (1989)		35,3
Uno, dos, tres... Splash (1984)		34,1
Por favor, maten a mi mujer (1986)		31,4

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
Aracnofobia (1990)		31,0
Tod y Toby (*The Fox and the Hound*) (1981)		29,8
Un loco suelto en Hollywood (1986)		28,3
Procedimiento ilegal (*Stakeout*) (1987)		28,2
1991-1997		
El rey León (1994)	(40,0)	173,1
Aladdin (1992)	(28,0)	111,7
Juguetes (Pixar) (1995)		103,2
Vaya Santa Claus (*The Santa Clause*) (1994)		74,3
La roca (*The Rock*) (1996)		70,6
La bella y la bestia (1991)	(28,0)	69,4
Pocahontas (1995)		67,8
Rescate (*Ransom*) (1996)		65,1
Una monja de cuidado (*Sister Act*) (1992)	(22,0)	62,4
101 dálmatas (1996)		61,6
Phenomenon (1996)		51,1
El jorobado de Notre Dame (*The Hunchback of Notre Dame*) (1996)		46,9
Convictos en el aire (*Con Air*) (1997)		45,5
George de la jungla (*George of the Jungle*) (1997)		44,6
Marea roja (1995)		43,9
El padre de la novia (1991)		43,0
Hércules (1997)		41,9
1997-2002 **Total bruto en Norteamérica**		
El sexto sentido (*The Sixth Sense*) (1999)	(40,0)	293,5
Monstruos, S. A. (Pixar) (2001)		255,9
Toy Story 2. Los juguetes vuelven a la carga (*Toy Story 2*) (Pixar) (1999)	(90,0)	245,9
Señales (2002)		228,0
Armageddon (1998)	(140,0)	201,6
Pearl Harbor (2001)	(140,0)	198,5
Tarzán (1999)	(150,0)	171,1
Bichos, una historia en miniatura (Pixar) (1998)		162,8
El aguador (1998)	(20,0)	161,5
Lito & Stitch (2002)	(80,0)	145,8
Santa Claus 2 (2002)		139,2
Dinosaurio (2000)		137,7
Sweet Home Alabama (2002)		127,1
Mulan (1998)		120,6
Titanes, hicieron historia (*Remember the Titans*) (2000)		115,7
Enemigo público (*Enemy of the State*) (1998)		111,5
Princesa por sorpresa (*Princess Diary*) (2001)	(35,0)	108,2
George de la jungla (1997)		105,3
Sesenta segundos (*Gone in 60 Seconds*) (2000)	(80,0)	101,6
Convictos en el aire (1997)		101,1
Hércules (1997)		99,1
Éxitos de taquilla de MIRAMAX*		
1991-1997 **Beneficios. Total bruto en Norteamérica**		
Scream (1996) (Dimension)	(15,0)	39,5

Título	Coste (en millones)	Beneficios norteamericanos (en millones)
Pulp Fiction (1994)	(10,0)	35,6
El paciente inglés (1996)	(30,0)	32,8
Juego de lágrimas (1992)		26,6
1997-2002 **Total bruto en Norteamérica**		
Chicago (2002)		170,0
Scary Movie (2000) (Dimension)	(19,0)	157,0
El indomable Will Hunting (*Good Will Hunting*) (1997)		138,4
Spy Kids (2001) (Dimension)		112,7
Scream 2 (1997) (Dimension)		101,4
Shakespeare enamorado (1998)	(60,0)	100,3
Los otros (2001) (Dimension)		96,5
Gangs of New York (2002)	(85,0)	77,0

* Los éxitos de la compañía se dividieron entre costosas producciones de calidad y las muy rentables películas de terror producidas por su afiliada Dimension Films.

diversa de negocios del espectáculo, cada uno de los cuales tenía sus propios problemas. Los parques temáticos continuaron afectados por la suposición de posibles ataques terroristas y debido a la guerra con Irak, y su cadena ABC TV continuó luchando junto con el estudio de animación, que se enfrentaba a una competencia más intensa que nunca. Sumado a ello, la compañía aún acarreaba una pesada deuda por sus muchas adquisiciones, el valor de las acciones era débil y estaba involucrada en una potencialmente costosa y larga batalla legal en relación con los pagos de derechos por la lucrativa franquicia de Winnie-the-Pooh.

Claramente, el caso Disney ejemplifica cómo el tamaño y la diversidad por sí mismos no aportan ninguna protección contra la multiplicidad de problemas que golpean distintas partes de una compañía al mismo tiempo. Disney, naturalmente, fue sólo uno entre los numerosos estudios de Hollywood que se expandieron con rapidez y que hicieron muchas adquisiciones a finales de los noventa y hasta 2000; luego se enfrentó a las más grandes dificultades de su existencia. Puede resultar interesante comprobar cómo Eisner (o su sucesor) lleva adelante la compañía en los próximos años.

Muchos de los más conocidos largometrajes clásicos de animación del estudio, sobre todo los de principios de los cuarenta, funcionaron mal en la taquilla en su estreno inicial y por ese motivo no aparecen en la lista que sigue a continuación. Sin embargo, la compañía recientemente ha reconocido que el encanto de estas películas es bastante intemporal, de modo que aún son populares entre el público contemporáneo y podrían ser reestrenadas satisfactoriamente. Como resultado, a lo largo de los años la mayor parte de los largometrajes de animación de Disney, incluso aquellos que fueron más costosos de producir, han resultado extremadamente rentables, impulsados ocasionalmente por su emisión en la televisión, y sobre todo tras el auge de los alquileres y las ventas de vídeo y DVD. Para 1997, por ejemplo, *Bambi* acreditó un total de ingresos de 47,3 millones de dólares, seguida por *Fantasía,* con 41,7 millones, y *Pinocho,* con 40,4 millones. Pero *Blancanieves y los siete enanitos* es, desde luego, la que lidera la marca con una sorprendente cifra de

80,9 millones de dólares y, si se ajusta la inflación, incluso superaría los beneficios obtenidos por *El rey león*.

Las estrellas

En los primeros años, las estrellas principales del estudio eran personajes familiares de animación. Más tarde, cuando se priorizaron las comedias de acción real y de entretenimiento familiar, las estrellas presentaron una vital mezcla de actores juveniles, comediantes y veteranos de la pantalla.

Las estrellas

Estrellas animadas
Mickey Mouse 1928-53
Minnie Mouse 1928-52
Pluto 1930-53
Goofy 1932-53
Pato Donald 1934-59
Sobrinos de Donald (Hugo, Paco y Luis) 1938-54
Daisy 1940-41, 1945-50
Butch 1940-50
Chip'n'Dale 1946-56
El osito Winnie 1966-68, 1974, 1981-83

Estrellas de acción real
Kevin Corcoran 1957-63
Richard Dreyfuss (Touchstone) 1985-87, 1991-95
Bobby Driscoll 1946-50
Annette Funicello 1961-65
Helen Hayes1974-77
Dean Jones 1965-77
Brian Keith 1961-64
Tommy Kirk 1957-65
Elsa Lanchester 1964-65, 1967-70
Fred MacMurray 1959-62, 1966-67
Bette Midler (Touchstone) 1985-91
Hayley Mills 1959-65
Harry Morgan 1970-72
Janet Munro 1959-61
Fess Parker 1954-57
Luana Patten 1946-48
Kurt Russell 1966-74
Richard Todd 1951-53
Dick Van Dyke 1964-68
Ed Wynn 1961-66
Keenan Wynn 1960-62, 1969-76

Los directores

Debido a la particular naturaleza de la compañía, hubo dos grupos distintos de directores trabajando en el estudio. Los directores de animación se mantuvieron principalmente activos desde los años treinta hasta los cincuenta, yuxtaponiéndose con el comienzo de la filmación de películas de acción real y con un nuevo grupo de directores, tanto británicos como estadounidenses.

Los directores

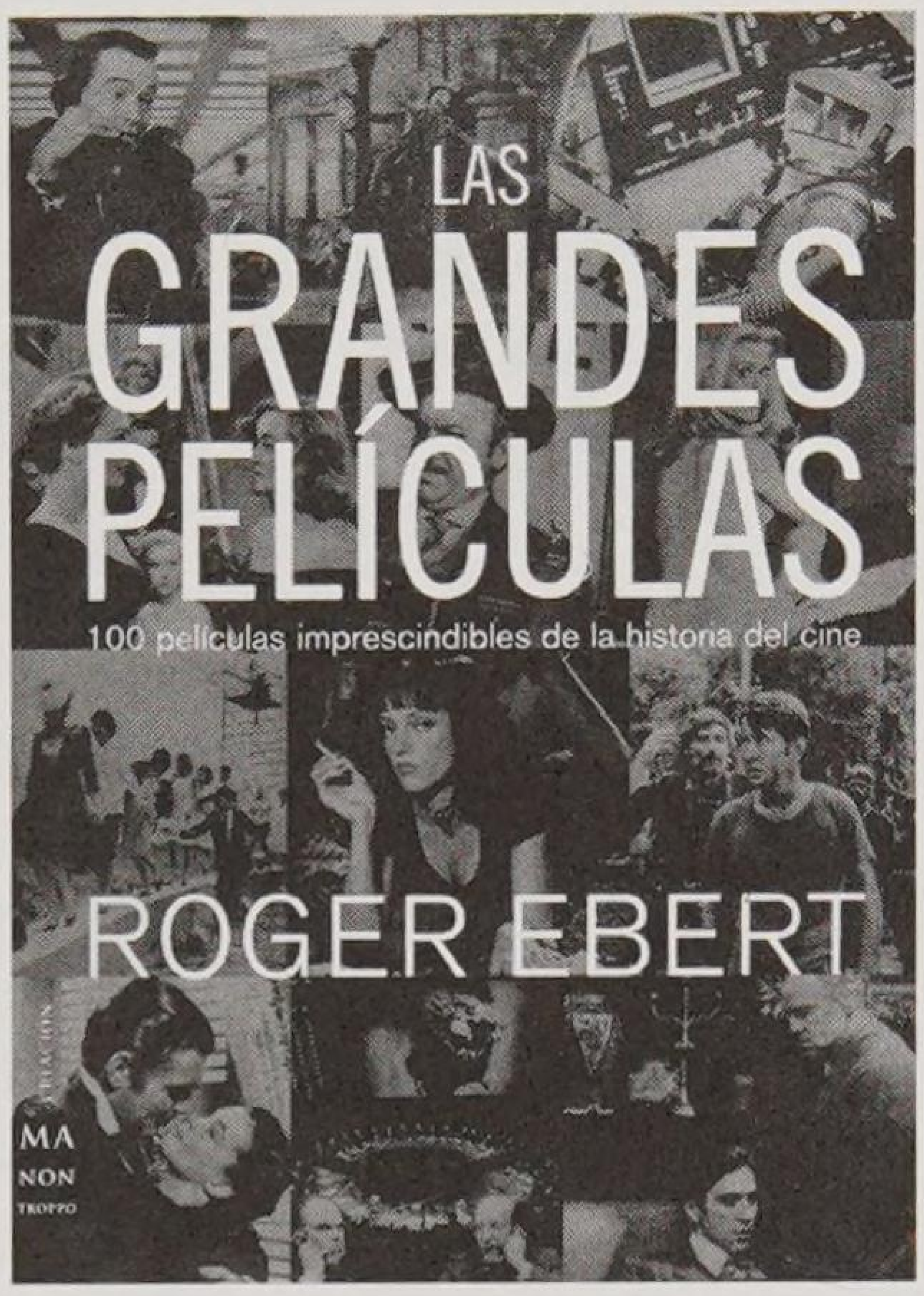
Directores de animación

Walt Disney 1928-30
Clyde Geronimi 1939-43, 1938
Burt Gillet 1929-34, 1938
David Hand 1932-43
Jack Hannah 1944-56
Dick Huemer 1933-50
Ub Iwerks 1928-30, 1941-44
Wilfred Jackson 1928-55
Ward Kimball 1934-44, 1953-59, 1969-71
Jack King 1929-48
Jack Kinney 1940-56
Dick Lundy 1939-43
Hamilton Luske 1934-67
Charles Nichols 1944-61
Wolfgang (Woolie) Reitherman 1933-42, 1947-77
Ben Sharpsteen 1929-42, 1952-60
Frank Thomas 1939-42, 1947-56, 1969-81
Riley Thomson 1940-42

Directores de acción real

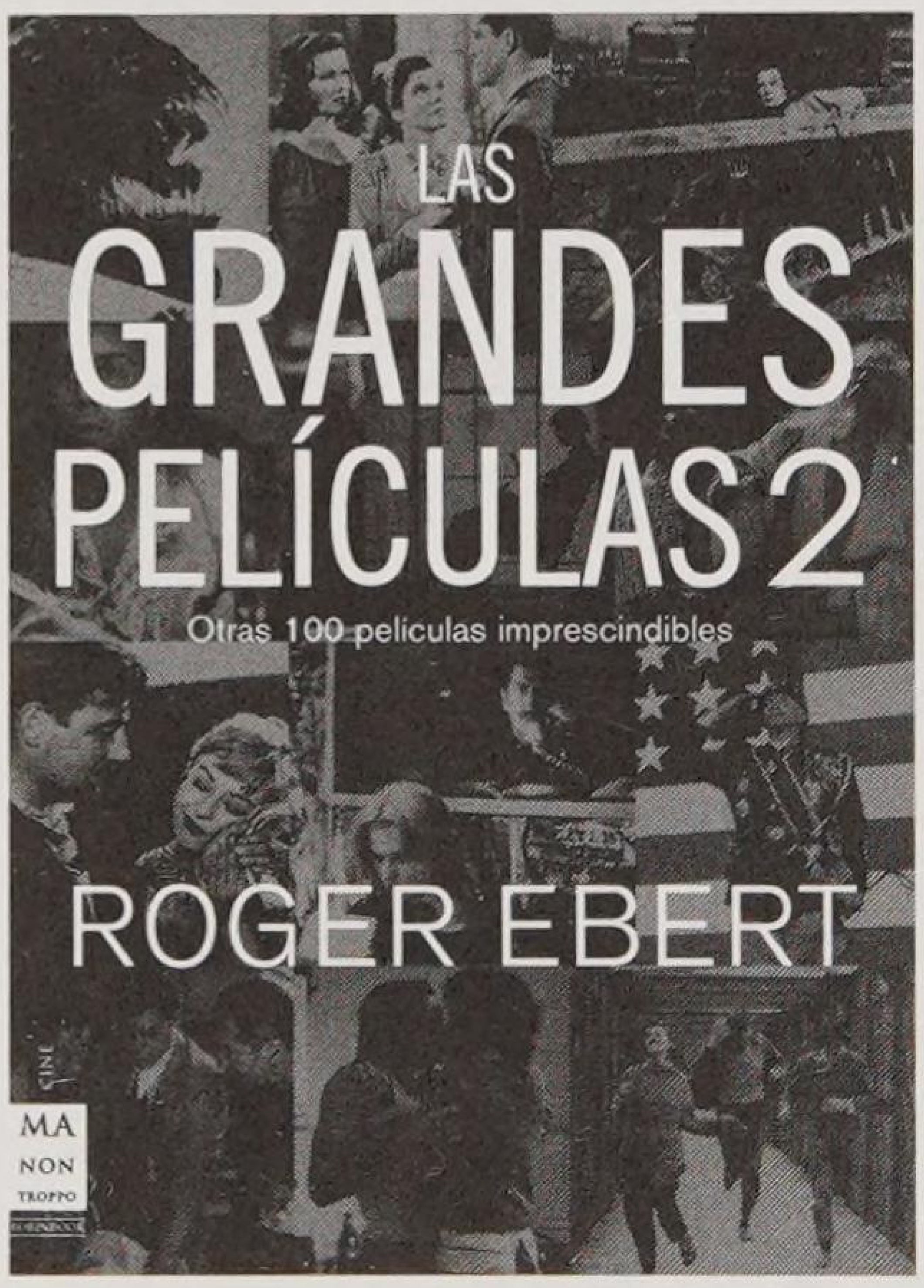
James Algar (documentales) 1940-61
Ken Annakin 1952-53, 1959-60
Don Chaffey 1961-63, 1975-77
Norman Foster (para TV) 1954-59
Vincent McEveety 1970-81
James Neilson 1961-64
Martin Scorsese (Touchstone, Miramax) 1986-2002
Robert Stevenson 1956-76
Norman Tokar 1962-78

Otros títulos



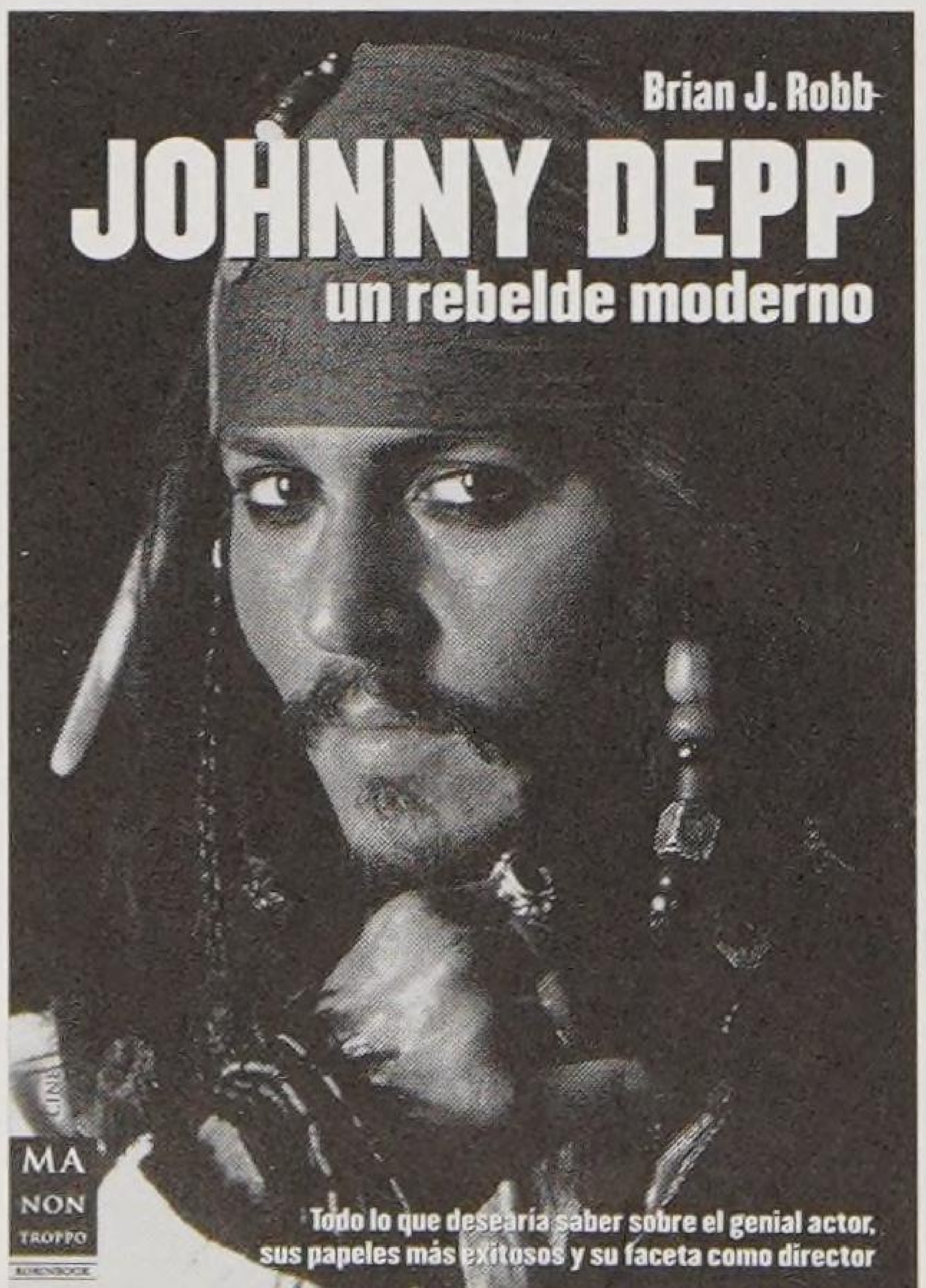
Las grandes películas
Roger Ebert

En esta obra sorprende que coexistan filmes infantiles, juveniles, clásicos y de vanguardia. Es una elección más orientada a indagar en cien grandes producciones que en una siempre difícil y dudosa selección de las mejores películas. Roger Ebert despliega su cultura cinematográfica con todo tipo de informaciones sobre las películas, las vidas de los directores e interesantes episodios de los rodajes que arrojan luz sobre aspectos desconocidos de los mismos.



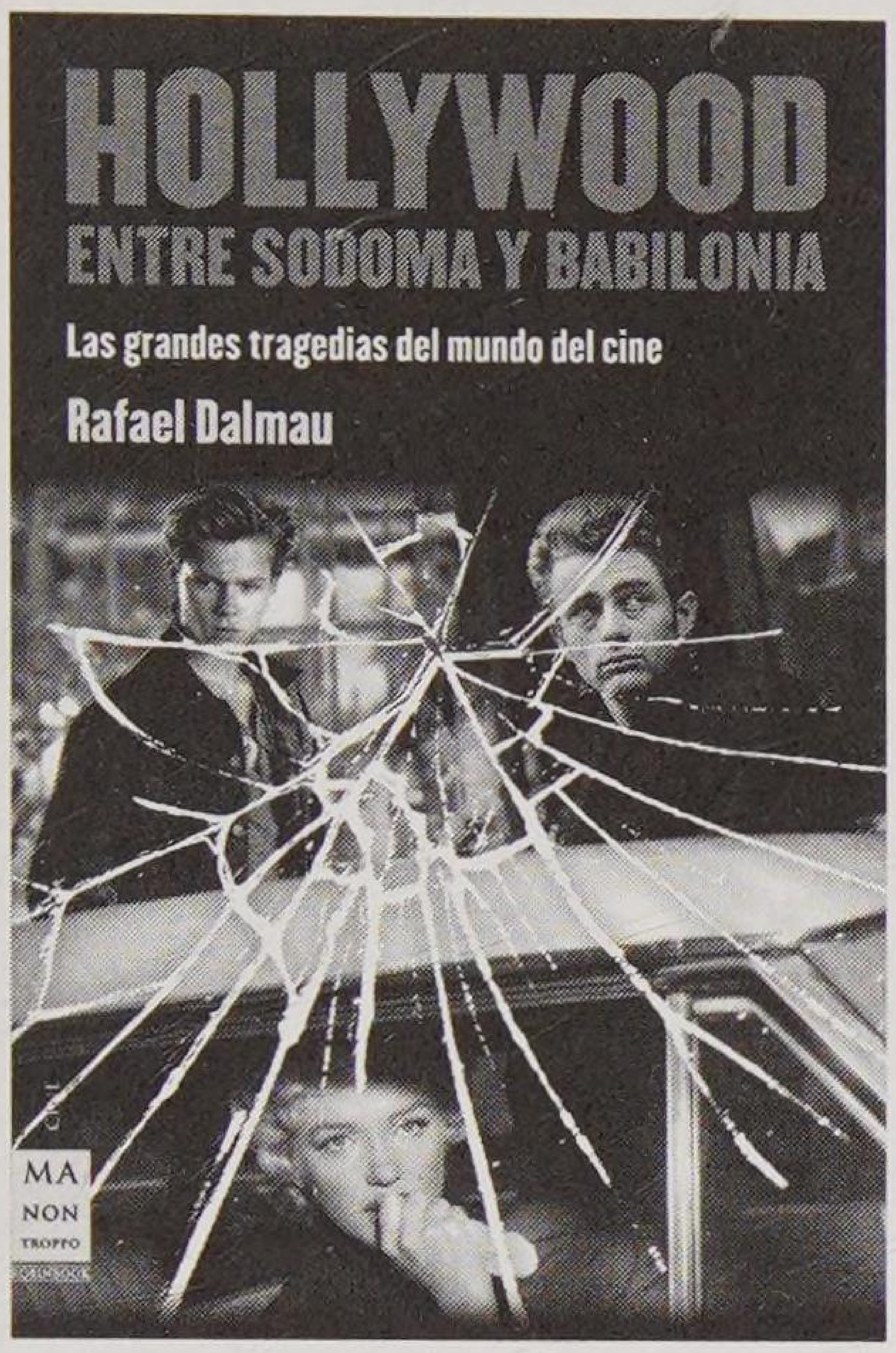
Las grandes películas 2
Roger Ebert

Este libro prosigue el camino que Ebert inició con el volumen anterior, *Las grandes películas*. En esta segunda entrega, el autor pone nuevamente a disposición de los lectores su exquisito talento a la hora de seleccionar las películas más interesantes de la historia del cine. En definitiva, una obra apasionante en la que Roger Ebert proporciona las herramientas necesarias para ver y apreciar las películas más emblemáticas de la cinematografía mundial.



Johnny Depp: un rebelde moderno
Brian J. Robb

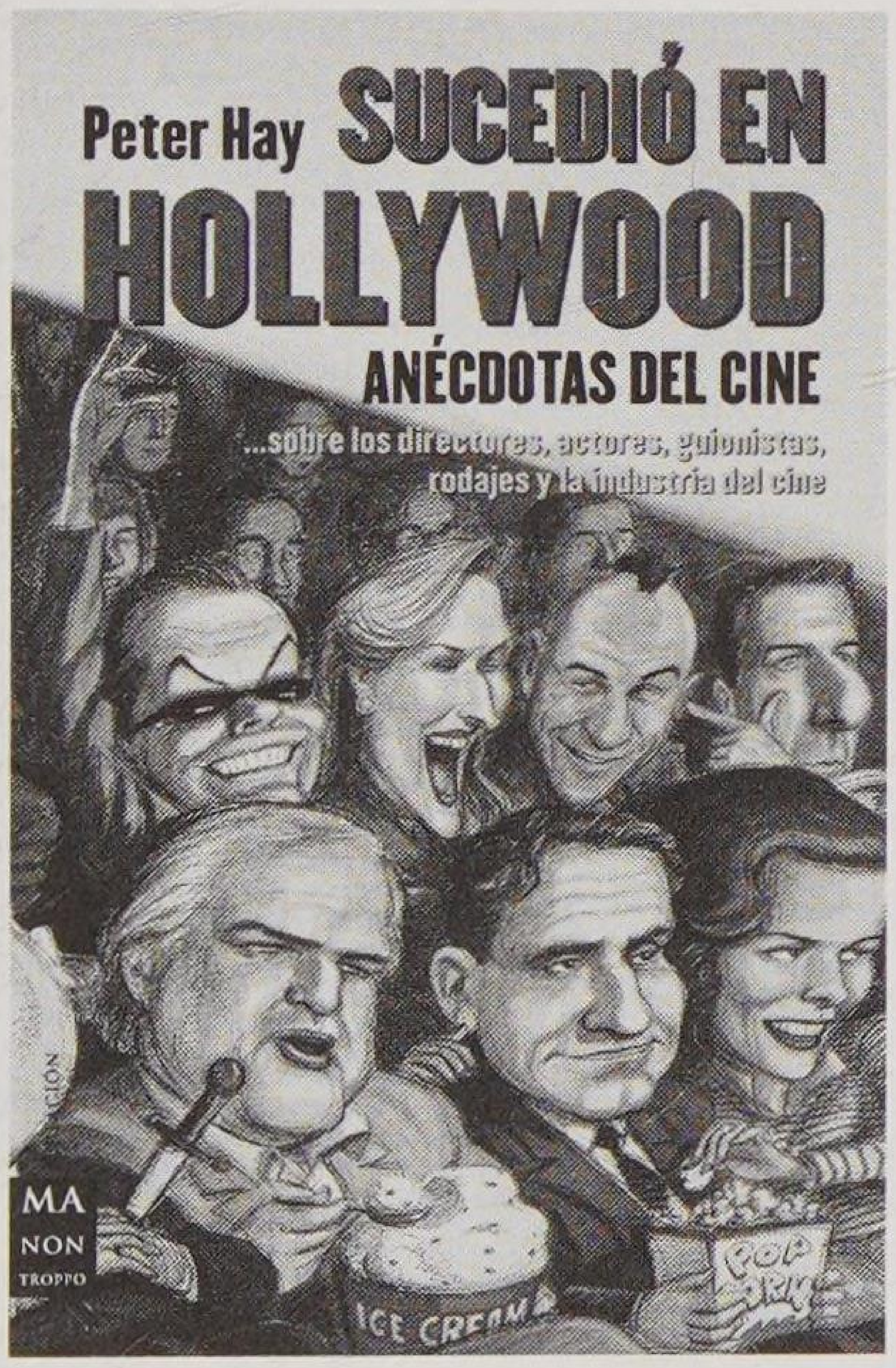
Superada ya la barrera de los cuarenta y con veinte años de carrera cinematográfica a sus espaldas, el protagonista de la nueva película *Piratas del Caribe: el cofre del hombre muerto* ha dejado atrás su imagen de adolescente conflictivo para convertirse en la pareja de la cantante francesa Vanessa Paradis y en padre de dos niños. *Johnny Depp: un rebelde moderno* presenta a un hombre complejo y atormentado. Brian J. Robb nos ofrece un análisis riguroso de la carrera del actor, así como una cuidadosa selección de los personajes que éste ha interpretado y de las películas que ha protagonizado.



Hollywood. Entre Sodoma y Babilonia
Rafael Dalmau

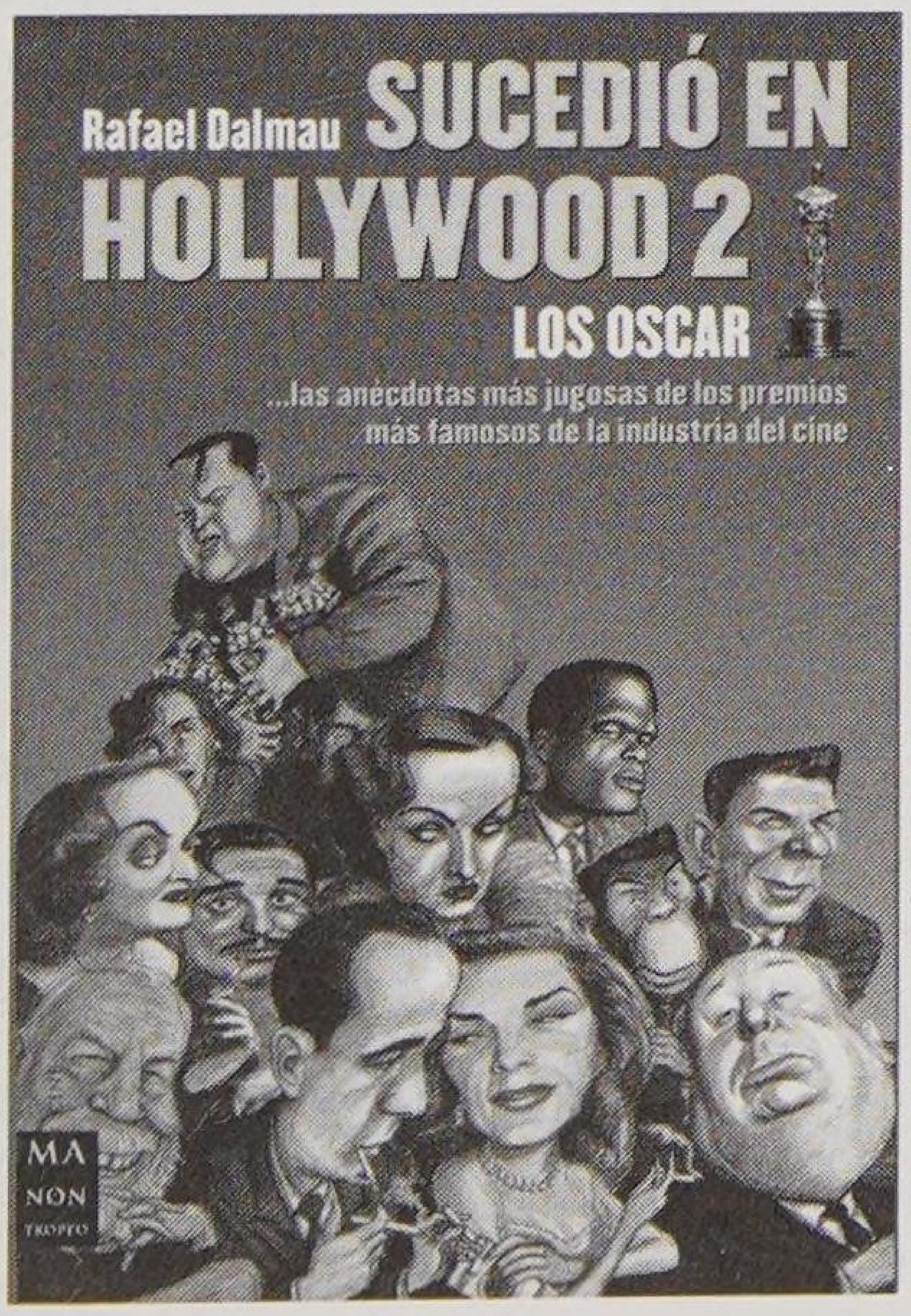
El libro que nos descubre los escándalos más sonados de la industria cinematográfica y las grandes tragedias del mundo del cine: Los juguetes rotos de Hollywood, los lados más oscuros de los grandes mitos, los rebeldes sin causa, las familias destruidas y las sectas…

Detrás de un mundo aparentemente perfecto construido por guionistas, productores, directores, actores y periodistas, se esconden sorprendentes historias de corrupción, drogas y sexo e, incluso, crímenes espeluznantes.



Sucedió en Hollywood
Peter Hay

Una obra que hará que muchos amen aún más el cine y sus interioridades. *Sucedió en Hollywood* recoge las más divertidas anécdotas de directores, productores, actores, guionistas y demás personajes arquetípicos de la historia del cine; anécdotas clásicas que los cinéfilos todavía se cuentan entre sí e historias poco conocidas que merecen ser recordadas, a menudo cómicas, a veces trágicas y siempre entretenidas. El autor ha extraído el material de la vida real y de numerosos documentos y ha compuesto unas piezas como si de breves obras dramáticas se trataran, y de ese modo consigue mantener el interés del lector.



Sucedió en Hollywood 2
Rafael Dalmau

Un libro que intenta entender los entresijos de unos premios a veces odiados, a veces despreciados, aplaudidos por la mayoría, abiertamente esperados por los empresarios de cines de todo el mundo y que cada año convocan a más de 1.000 millones de personas ante los televisores para contemplar quiénes serán los premiados. Durante 76 años de historia, los Oscar se han convertido en un símbolo de la industria cinematográfica mundial. Todo el *glamour,* el arte, lo ridículo, lo irónico, lo cruel, lo comercial, lo falso y lo real del mundo del celuloide se ha visto reflejado en estos galardones de la Academia estadounidense.

SP
384.80973 F512

Finler, Joel W. (Joel Waldo)
Historia de Hollywood
Alief ADU CIRC
07/07

(Viene de la primera solapa.)

«Un libro indispensable para cualquiera que esté interesado en el sistema de los estudios... Finler ha escrito un fascinante *aide memoire*, tanto para fanáticos como para aficionados.»

CLIVE HIRSCHHORN
SUNDAY EXPRESS

«Vale la pena destacar *Historia de Hollywood* de Joel W. Finler, que se propone contarnos todo lo que siempre quisimos saber sobre el negocio del cine americano pero nunca supimos dónde buscarlo, y en realidad cumple con su cometido... La escritura es clara y nada pretenciosa y la investigación es académicamente rigurosa... Además está bien producido y presentado.»

DEREK MALCOLM
THE GUARDIAN

0025 75540

Joel W. Finler ha trabajado como escritor, profesor de cine y crítico cinematográfico de *Time Out*. Es autor de numerosos libros sobre la materia, entre los que destacan *The Movie Directors Story, All Time Movie Favorites* y *Hollywood Movie Stills: The Golden Age*. Ha escrito también diversas monografías sobre directores, como Alfred Hitchcock y Erich von Stroheim. Finler posee una extensa colección de fotografías del mundo de la gran pantalla.

Historia de HOLLYWOOD

Este libro ha sido galardonado por el British Film Institute

Historia de Hollywood explora la historia de la industria cinematográfica estadounidense desde los *nickelodeones* y la era muda hasta la actualidad. Se detiene a estudiar la consolidación de la filmación en color y pone especial énfasis en el nacimiento del 3-D y la pantalla panorámica, tecnologías introducidas por primera vez en la década de los años cincuenta. Además, hace un exhaustivo repaso del desarrollo financiero de cada compañía cinematográfica, y se pone al día al incluir los éxitos y fracasos de taquilla desde 1920, con especial atención a las películas de alto presupuesto de los últimos años. Asimismo, se recrea con los Oscar y las películas, actores y directores que han obtenido la estatuilla.

Hollywood es sinónimo de cine americano. Poderosos magnates, hermosas estrellas, arte y comercio, éxito y fracaso al extremo... todo encapsulado en este nombre del pequeño distrito situado al noroeste de Los Ángeles, que se convirtió en el centro mundial de la producción cinematográfica.

El autor nos cuenta curiosas anécdotas como:

- La Warner Bros. contrató al perro *Rin Tin Tin*, originalmente conocido como *Rinty*, para interpretar *Where the North Begins*, de Chester Franklin. El director producía a un ritmo de tres películas anuales y necesitó una perrera completa para disponer de dobles de *Rin Tin Tin*. Cada uno fue entrenado para rodar una escena distinta.
- Max Arnow, jefe de casting de *Ha nacido una estrella*, dijo sobre la actriz Shelley Winters que «su pelo es un rubio demasiado oscuro y barato, pero podemos aclararlo; la nariz es demasiado grande, tendremos que operarla, y los dientes están torcidos, necesitan fundas». Después enviaron al maquillador. Winters se miró al espejo y se encontró con una rubia impresionante y comentó: «No era yo, pero no hay duda de que me veía guapísima».
- Mayer, director del estudio MGM, era famoso por el control que ejercía sobre las estrellas de cine que trabajaban para él. Le gustaba adoptar una actitud paternal de consejero, confidente o guardián. Es el caso, por ejemplo, del poder que tuvo en la vida privada de Judy Garland, a través de la dominadora madre de ésta, cuando se opuso a un tratamiento psiquiátrico para la joven. Ello condujo a un gran escándalo, que terminó con la marcha de Joseph L. Mankie[...] buen amigo de Garland, de MGM.

MA NON TROPPO
UN SELLO DE EDICIONES ROBINBOOK

www.robinbook.com

ISBN 84-96
9788496

haliw